ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1986
11

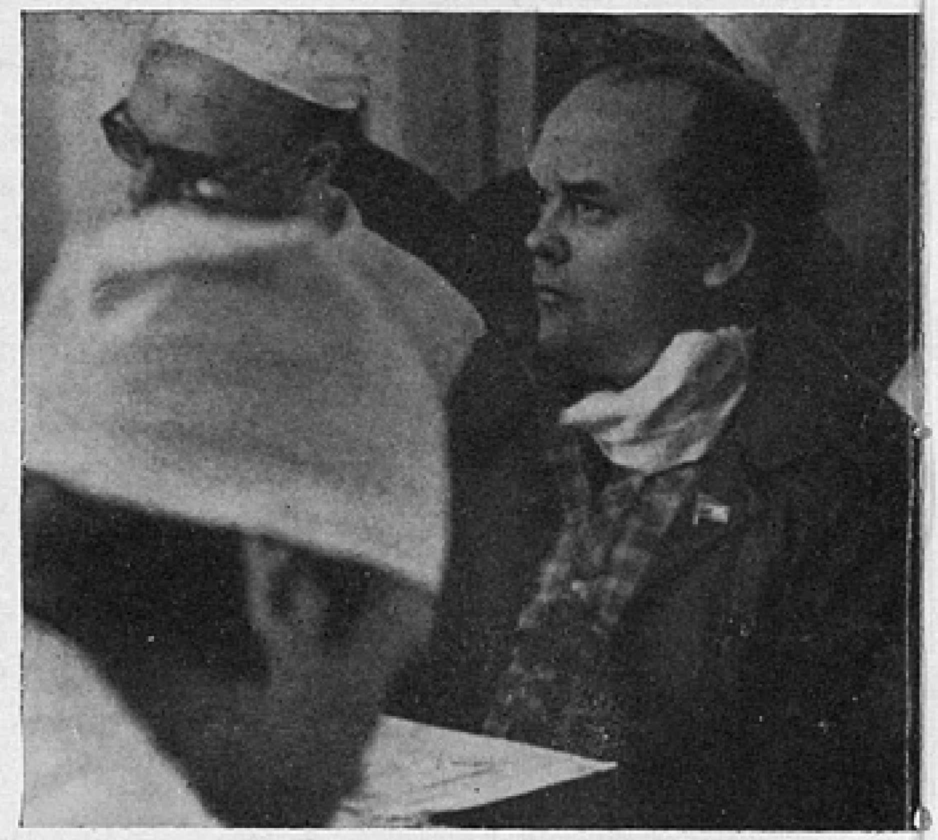


На площадке Чернобыльской атомной станции, в зоне аварии, в новых поселках для переселенцев кинокамера стала привычной, повседневной приметой. Вслед за телевизионными репортажами началась работа над фильмами о чернобыльских событиях. Первыми к их созданию приступили украинские документалисты. Затем к ним присоединились москвичи. Первые ленты уже вышли на экран, а кинолетопись Чернобыля продолжается.

На фото кадры из первых фильмов, снятых в Чернобыле









Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР.
Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО
КИНО 1986
11

Содержание





Художественный редактор Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.
Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

Цена 1 руб. 30 коп. Фото и адреса актеров редакция не высылает



За рубежом

Сценарий



На 1-й стороне обложки:
Слава Илюшенко в фильме «Чужая Белая и Рябой» (режиссер С. Соловьев, «Казахфильм», при участии «Мосфильма»)



На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Невеста для Давида» (режиссер Орландо Рохас, Куба)

In this issue: *Article by the 1st Secretary of Latvian filmmakers board Mik Zvirbulis about today's Latvian cinema (p. 4). Cinema critic Sergey Trimbach' observation the process of shooting the film "Accused Wedding" (p. 11). Reviews of the films "Save Me, My Talisman" (pp. 11, 32), "Lermontov" (p. 41), "Visit to the Son" (p. 53), "No One In the World" (p. 58), "Madame Wong' Mysteries" (p. 60). Article by Alexey Orlov about modern animation cinema (p. 72). Article about cameraman Alexandr Knyazhinsky (p. 63). Recollections about Mikhail Romm (p. 83). To the 80th anniversary of wellknown Soviet film director Igor Savchenko (p. 88). Notes about new books (p. 99). The participants of Tashkent Film festival speak (p. 103). Article devoted to the 40th anniversary of UNESKO (p. 113). Reviews of the films "Slona roza" (Poland, p. 118) and "Menino do Rio" (Brazil, p. 120) Reflections by Leonid Trauberg about film "Dr. Caligari's Room" (p. 123). Script by Sergey Solovyov and Gennady Shpalikov "All Our Birthdays" (p. 127). Filmography (p. 175).*



Сдано в набор 1.09.86. Подп. к печати 21.10.86. А05420. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 1737

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области



Современность и экран

Мик ЗВИРБУЛИС

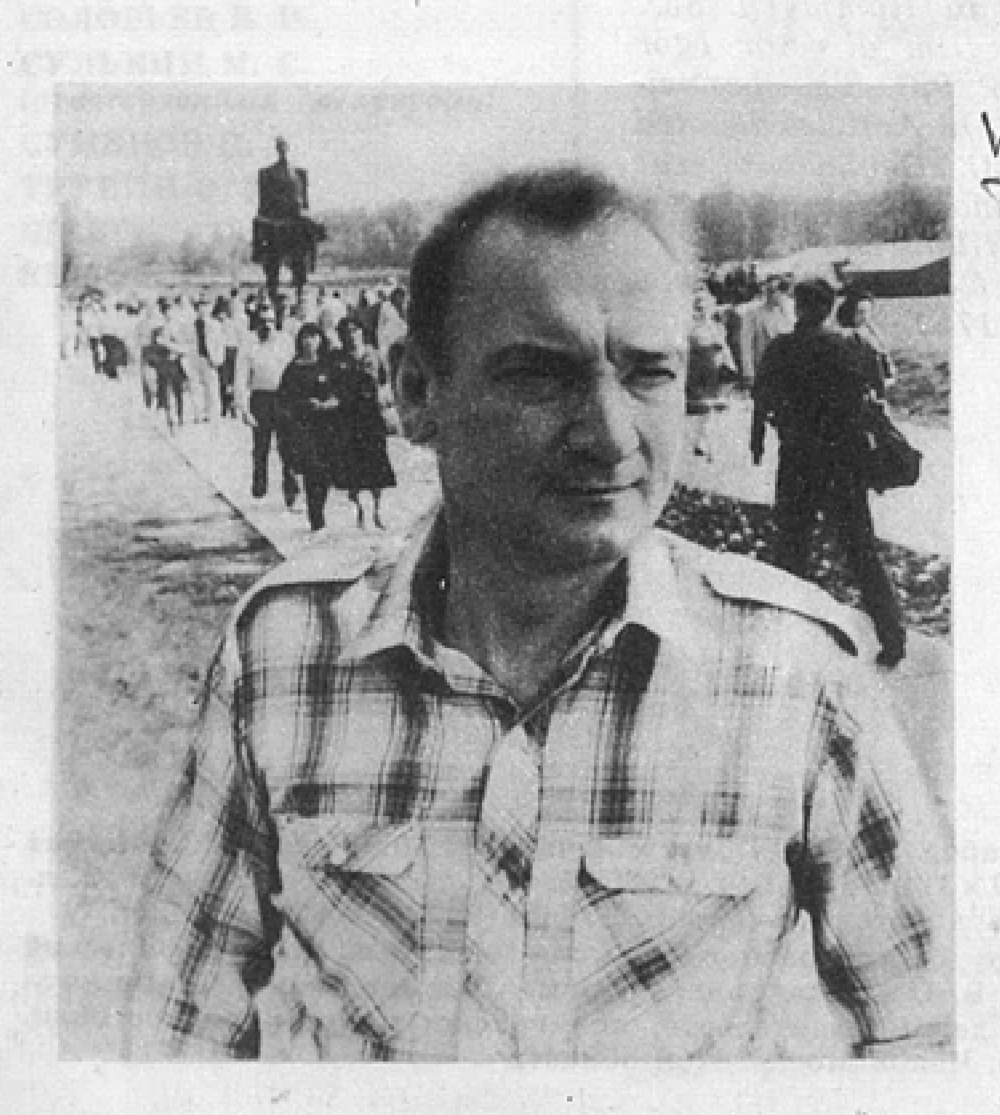
Идти навстречу, не ждать

Беседу ведет критик Галина Фролова

Актуальное интервью

Чтобы приблизиться, надо идти навстречу, а не ждать...
...Мы придем к будущему или будущее придет к нам?

Имант Зиедонис, народный поэт Латвии.
Из книги «Эпифании»



А еще у Зиедониса в этой книге есть о знаках препинания. О засилье точек, не терпящих возражений, об инфантильности многоточия. О вопросительном знаке, «жадно охотящемся» за всеми остальными знаками и особенно «за самоуверенными знаками восклицания».

Не отсюда ли и сегодняшняя взыскующая интонация в наших дискуссиях о кино? Ведь и здесь раньше так много восклицали по поводу и без повода.

Мик Звирбулис в латвийском кинематографе давно интересен мне по многим причинам. И не только безупречностью своей операторской биографии, но и полным отсутствием склонностей как ко всякого рода бюрократическим, так и к конъюнктурным играм, неприязнью к риторике. Согласитесь, для человека, восемнадцать лет работающего на посту первого секретаря правления Союза кинематографистов республики,— весьма немаловажные качества. Особенно после XXVII съезда партии, V съезда кинематографистов, когда фальшь, казенщина, отрыв от реальности совершенно нетерпимы.

Есть еще одно обстоятельство, существенное для интервьюера. Полоса вопросов, переживаемая ныне и латвийским киноискусством, началась не сегодня. Не сегодня и кончится, если судить по тому, что игровое кино Рижской студии буксует и буксует.

«Наше место — посередине?»
«Когда же поднимемся выше?»

Первый вопрос — рубрика, под которой журнал «Максла» («Искусство») завел не так давно дискуссию

о латвийском кинематографе. Второй — заголовок статьи, открывающей один из последних сборников «Кино пасауле» («В мире кино»). Всеобщее нетерпение, с которым и латвийские зрители, и художники, и критики ждут все не наступающий рывок вперед киноискусства республики, уже переходит в раздражение. Меж тем именно Звирбулис еще пять лет назад, как раз накануне предыдущего, IV съезда кинематографистов Латвии, в статье, опубликованной в рижском журнале «Кино», обозначил многие рифы и мели, так и не преодоленные латвийским кинематографом. Примечательно, что и своим названием статья как бы моделировала нынешний этап национального кино — «Вопросы, которые мы задаем друг другу»...

●

Галина Фролова. ...В надежде, как ты тогда писал, что «многие из них, возможно, потеряют свою актуальность в ближайшее время». Сейчас бы тоже так написал — возможно»?

Мик Звирбулис. Так бы и написал.

Г. Фролова. А я всегда думала, что ты оптимист. Тем более сейчас, когда надежд прибавилось.

М. Звирбулис. Прибавилось от жизни. Очень бы хотелось сказать, что и от кино. Но пока — нет.

> Но ведь каждый терял себя однажды и снова искал себя. Искать себя снова — это и есть, наверное, настоящая жизнь.
>
> *И. Зиедонис*

Г. Фролова. Ты мне объясни — лично тебя как оператора, как секретаря правления творческого Союза что сейчас тревожит: то, что наше кино никак не дотянется до вершин всесоюзного экрана, или то, что оно уперлось в некий потолок?

М. Звирбулис. Меня не «выше» беспокоит, а «вперед».

Г. Фролова. «Важно не то место, которое мы занимаем, а направление, в котором движемся»? Это я Льва Толстого цитирую.

М. Звирбулис. Именно. Мы перестали двигаться потому, что все эти годы жили лишь от фильма к фильму. В основном были озабочены, как обеспечить план, а направление, перспективу движения незаметно утеряли.

Г. Фролова. Когда в нашем игровом кино стал ощущаться спад?

М. Звирбулис. Да чуть ли не сразу после того, как оно добилось признания в конце семидесятых. Только-только на X Всесоюзном кинофестивале порадовались успеху «Сонаты над озером» Гунара Цилинского и Вариса Браслы и «Быть лишним» Алоиза Бренча, только-только успели выйти по посещаемости наших картин на третье за «Мосфильмом» и «Ленфильмом» место...

Г. Фролова. Но ведь вышли за счет детективов, мелодрам. Может быть, не нужно было поддаваться общему поветрию? Кстати, ты же сам и писал об этом в 1981 году в журнале «Кино». Напомню главные из тех твоих предостережений. Во-первых, об опасности для Рижской студии превратиться в дежурного поставщика развлекательного кинематографа — при условии, что такого рода ленты ставятся на конвейер. Во-вторых, об уязвимости ориентации на фильмы попроще и подешевле в постановочном плане. В-третьих, о перспективе для наших картин затеряться в огромном потоке кинопродукции всей страны... Как в воду глядел.

М. Звирбулис. Не хватало, чтоб ты сделала из меня оракула... Я же предупреждал тогда, что это те мысли, которые не дают покоя нам всем.

Г. Фролова. Но если уже тогда они не давали покоя...

М. Звирбулис. Мы же договорились с тобой — без демагогии. По-моему, всем ясно, что одними призывами делать хорошие фильмы — хороших фильмов не добьешься. И вопрошающими фразами тоже. Пожнешь то, что посеешь. И в смысле качества фильмов и в смысле уровня восприятия, характера требований зрителя.

Г. Фролова. Эти твои слова корреспондируют с высказыванием социолога Владимира Шубкина в «Литературной газете»: «Пишем и говорим о каких-то отрицательных явлениях, призываем бороться с ними. Так может продолжаться год, два, десять лет. При этом нет ясного сознания того, что если призывы не срабатывают, необходимо искать корни (экономические, социальные, культурные, бытовые, юридические и т. п.). Мы забываем, что воспитывает не только слово и не столько слово, сколько жизнь».

М. Звирбулис. Знаешь, о чем я думаю теперь, когда ясно, сколь многое придется обновлять и в нашем кинематографическом организме? Что не за горами время, когда ни у кого не останется возможности оправдывать собственную творческую беспомощность, конформизм ссылками на «кассу» или «вал». Сюжет у меня в голове один вертится: то ли сам придумал, то ли где-то прочитал. Хочешь — расскажу.

Г. Фролова. Расскажи, пожалуйста. На студии давно говорят, что при желании ты мог бы запросто перейти в режиссеры, и не в самые худшие. А ты, оказывается, еще и сценарист в душе.

М. Звирбулис. Я никуда не собираюсь переходить, мне интересно и в моей профессии. А сюжет такой... Только смотри: если окажется, что это где-нибудь уже было — я предупреждал. Значит, так. В театре дело происходит: приезжает новый режиссер и видит, что кругом масса недостатков: крыша течет, кресла поломаны, буфета приличного нет. Вызывает директора. Тот оказывается молодцом и быстренько все исправляет. Начинают ставить пьесу — обнаруживается, что нет премьерши. Премьершу тоже достают. Короче, вылезают все новые и новые прорехи, но все исправляется моментально. А спектакля нет и нет. И кончается тем, что у режиссера этого чуть ли не МХАТ вокруг, а результат его собственного творчества — ноль целых, ноль десятых!

Вот косим мы на одном лугу.
— Ах,— восклицаешь ты,— почему у тебя всегда такие хорошие косы! И такие удобные косовища! Одолжил бы ты мне косу свою!
Косу я могу одолжить тебе.
Свой покос могу тебе одолжить, даже луг свой.
Но как звонко падает коса к ногам моим, как поет коса моя в этом пахучем цветенье — вот чего не могу одолжить тебе.

И. Зиедонис

Г. Фролова. У нас любят иногда порассуждать насчет того, что киножизнь в Латвии заиграла бы и забурлила, выдвинь она из своих рядов или, наоборот, «вдвинь» в свои ряды мощную фигуру всесоюзного масштаба. Ну, предположим, такую, как Витаутас Жалакявичюс в Литве, Кальё Кийск в Эстонии, Рустам Ибрагимбеков в Азербайджане, о грузинах я уже не говорю... Приходилось слышать и наоборот: нет лидера и слава богу! А то подгонять всех станет, под себя нивелировать...

М. Звирбулис. Ты что сейчас перечисляла, состав почетного президиума? В таком случае и у нас найдется, кого туда посадить...

Я думаю, все это словопрения: «нужен лидер, не нужен»... Конечно, нужен. Но не искусственно же они выращиваются. Не понимаю я и тех, кого устраивает, что наши фильмы в последнее время словно бы на одно лицо. И тех, кто ноет: дайте мне высокий образец народной латвийской кинопочвы, тогда и я покажу вам, на что способен. Чего уж так искусственно замыкаться? Экран-то всесоюзный: «иди и смотри». Другое дело, что самому надо отважиться на творческую смелость, на рискованные поиски. Такая уж профессия, что включает в себя и характер.

Помню, когда много лет назад я поступал во ВГИК, мы попытались найти сочувствие у руководства операторского факультета, посетовав на зависимость от институтской фотолаборатории, имевшей дело с нашими конкурсными работами, на происки «конкурентов». Профессор Анато-

лий Головня спокойно ответил: «Кино — не оранжерея. Уменье добиваться своего здесь входит в профессию, и в интересах профессии мы ничего не будем делать, чтобы уменьшить естественный отбор». Жестоко, но мудро.

История Рижской студии свидетельствует: почти всегда если у авторов рождался замысел, не пугавший прежде всего их самих, была четкая идея и творческая принципиальность, то был и результат. Каждый в свое время подтвердил это. «Я все помню, Ричард!» и «Афера Цеплиса» Роланда Калниня, «В тени смерти» и «Вей, ветерок!» Гунара Пиесиса, «Клав — сын Мартина» Ольгерта Дункерса, «Мой друг — человек несерьезный», «Театр», «Лимузин цвета белой ночи» Яна Стрейча, «Мальчуган» Айвара Фрейманиса, «Быть лишним» и «Долгая дорога в дюнах» Алоиза Бренча.

Вместе с тем сдается, что понятие «лидер» мы трактуем упрощенно... У всех, кого я только что назвал, одна картина была лучше, другая хуже. Если под лидерством понимать этакую пожизненную первую строчку в разного рода рапортах или регалиях, то хорошо, что этого в латвийском кино нет. Подобное как раз и создает пресловутую «зону вне критики». Другое дело, что нет сейчас и таких, кто, не будучи увенчан особыми лаврами, будоражил бы всех нас, создавая атмосферу живого искусства. Как когда-то создавали ее режиссер и актер Леонид Лейманис, оператор Марис Рудзитис.

Г. Фролова. Для меня отсутствие лидера в латвийском кино чревато прежде всего отсутствием собственной латвийской школы — как общности художественной платформы, преемственности традиций. Поколение Бренча, Калниня, Пиесиса, Стрейча, твое поколение — это шестидесятые годы. Гунар Цилинский, Дзидра Ритенберг, Варис Брасла дебютировали в режиссуре в семидесятые. На рубеже восьмидесятых появились совсем новые имена — Петерис Крылов, Арвид Криевс, Луция Лочмеле и другие. Сейчас первую картину сделал Геннадий Земель, в «Дебюте» поставил короткометражку Евгений Пашкевич, на Высших режиссерских курсах — Лео Раге и Аугуст Сукут. Но ощущение такое, что каждый из них начинает как бы на пустом месте. Я не вижу среди нового пополнения в режиссуре тех, кто захотел бы развить на нынешнем витке то, что принес в латвийское кино, скажем, Ян Стрейч,— имею в виду его попытки приживить на нашем экране жанр грустных комедий. А детективы, нынешний «главный козырь» Рижской студии? Их стремятся у нас ставить все поголовно. Но даже и не замахиваясь на уровень, достигнутый в фильме «Быть лишним» Алоиза Бренча.

Какая-то связь времен прервалась в латвийском кино, связь поколений, поисков. Впрочем, мне кажется — эта проблема достаточно остро стоит во всем советском кино. К тому же наши молодые за редким исключением из тех, кому за тридцать. Какая уж тут «юношеская дерзость»! Дебюты вялы и осторожны...

М. Звирбулис. Зато критики появились — едва-едва «за двадцать»! Причем целой ватагой. И похоже, что они не намерены быть при кинематографе только «обслуживающим персоналом».

> Если река без водоворотов, если вода спокойна, если пиво выдохлось и люди с собою не спорят — побеждают тогда одни дураки. Несомненные. Не усомнившиеся в жизни ни разу.
>
> *И. Зиедонис.*

Г. Фролова. Когда мы расходились с пленума Союза кинематографистов Латвии, посвященного состоянию и развитию кинокритики в республике, хватало и скептиков. Они говорили: «Кино надо настоящее развивать в первую очередь, а не кинокритику... Будут фильмы — будет и критика». Не с того конца, мол, взялись. А по мне — с любого конца... Лишь бы

взялись. Ты сидел в президиуме пленума — о чем думал тогда?

М. Звирбулис. Я думал о том, что если наш первый — в новом, долгожданном собственном Доме кино! — пленум проходит столь бурно, то, может быть, это уже и есть «первая ласточка»? Предвестие того, что что-то, наконец, сдвинется с места?

Г. Фролова. Тебя не смутил упрек в одном из выступлений: стоит ли обсуждать «то, чего нет»? Кинокритику то бишь. Поскольку и нерегулярна она, и дежурности не занимать, и редко когда Рижская студия вдохновляет на шедевры пера... Ну, ладно, неожиданно компетентные, дельные, во всяком случае, речи новобранцев дали повод думать, что критика все-таки есть. Или, во всяком случае, может появиться, особенно если ей и впрямь станут помогать. Уже ясно, что обескураживающе жесткие, нелицеприятные рецензии тех, кто только-только вступил на эту стезю,— вовсе не газетное баловство. Но ведь самому дерзкому из них, Нормунду Науманису,— 23 года! Вон что пришлось выслушать от режиссеров: и старших не уважают, и откуда такой апломб, и можно ли вообще печатать то, что они пишут...

М. Звирбулис. По-моему, все закономерно. На экране ведь тоже так — появляется что-то новое и свежее, и сразу находятся люди, начинающие бить во все колокола: а можно ли так снимать, так играть, так ставить?.. Для меня самое отрадное в том нашем пленуме, что в конечном счете все пришли к выводу, что не только можно, но и нужно. Споря о том, как надо сейчас писать о кино, мы думали по существу о том, как надо сейчас его делать, чтобы не отстать от жизни. Полагаю, что смысл провозглашенной XXVII съездом партии перестройки применительно к нашей сфере деятельности как раз и состоит в том, что всеми поймется, наконец, — от решительных перемен никуда не деться. Пора привыкать, что и писать, и снимать, и говорить можно и нужно обо всем, что есть вокруг. По правде.

> А ведь всего-то и нужно немного — лишь одна мера муки для дрожжей, лишь одна лопата или один лом для горы, лишь один камень, о который волна разобьется.
>
> *И. Зиедонис*

Г. Фролова. В чем я еще вижу примету обновления, это в том, что никто из кинематографистов Рижской студии, участвовавших в дискуссии, предложенной журналом «Максла», не попался на вопросительный знак в конце рубрики «Наше место — посередине?» А ведь могли начать толочь в ступе ту же воду, что и раньше: действительно ли это «середнячество» означает посредственность сегодняшних игровых фильмов Рижской студии в их основной массе; можно ли так говорить, если латвийскому кино и сейчас выпадают и премии, и за границей наши картины покупают чуть ли не тридцать стран. И, мол, вообще о художественном кино республики принято выражаться «крепкий средний уровень», а не просто «средний»...

В сущности, это анекдотическая формулировка — «крепкий средний». Иногда даже приходится слышать — «хороший средний». Все равно как о тех знаках качества, которые даются товарам, о которых ничего другого и нельзя сказать, кроме того, что «не уступают стандартам». Чем же гордиться?

М. Звирбулис. Не раз за последнее время, обсуждая продукцию того или иного года, мы приходили к выводу об относительности собственных творческих достижений. Даже если наш фильм тянул побольше, чем на «троечку», он тоже был из тех, что лишь «не уступают» стандартам. Совсем недавно мы даже гордились тем, как быстро Рижская студия, одна из самых молодых в стране, научилась снимать «не хуже других». Сейчас все чаще задумываемся: да, моложе других, но так ли уж молода? Пора бы судить о ее продукции и без скидок.

Г. Фролова. Что ты считаешь на данный момент самой большой бедой латвийского игрового экрана?

М. Звирбулис. Ту, что не только — латвийского. Приблизительность. Ножницы между жизнью, предстающей на экранах, и — реальной.

Г. Фролова. Бытует мнение, что удаляться от «вглубь» мы стали с тех пор, как вошли во вкус того самого «вширь». По времени это как раз совпадает с «телевизионной эрой» в жизни Рижской киностудии. Сейчас по заказу Гостелерадио СССР у нас выпускается чуть ли не половина всей кинопродукции.

М. Звирбулис. Начнем с еще одного распространенного мнения: насчет того, что телевизионные фильмы противопоказаны для творчества, ибо делать их надо быстро и дешево. Я не считаю, что противопоказаны. Наоборот. В идеале республиканский киноэкран должен только радоваться содружеству с всесоюзным телевизионным экраном. И аудитория такая, что и не снилась раньше, и школа уверенной, энергичной работы. Когда-то я даже писал, что именно телефильм своими жесткими лимитами сроков и средств поможет отделить ремесленников от настоящих профессионалов. Ибо талантливые и сильные сумеют подчинить материал и рабочий процесс собственной личности и в этих условиях, а другие пойдут на компромисс. Я думаю, что многие согласятся с этим, вспомнив «Театр» с Вией Артмане в главной роли — один из лучших фильмов Яна Стрейча — или «Долгую дорогу в дюнах» Алоиза Бренча, вызвавшую поток писем со всего Советского Союза на Рижскую студию. Но, знаешь, после того, как мы с Петерисом Крыловым на собственной шкуре дважды подряд, в 1982 и 1984 годах, почувствовали, что такое для республиканской студии предложить Центральному телевидению не пустенький переводной детектив или другую какую «развлекаловку», но материал, тесно связанный с реальными жизненными проблемами,— мне вовсе не хочется петь ЦТ дифирамбы.

Г. Фролова. Мне тоже кажется, что Петерису не повезло, что оба его первых серьезных и важных, по-моему, для латвийского кинопроцесса фильма — предыдущие ведь две картины были только пробой сил — проходили по разряду телевизионных.

М. Звирбулис. Я не о разрядах говорю. То, что телеэкран редко поощряет режиссерские либо операторские изыски, меня не волнует. Ни Петериса, слава богу, к ним не тянет, ни меня, наигрался я в эти штучки за свою жизнь. Честно говоря, не скорбел бы о том, сколь примитивно порой показываем мы на этом экране «ихние нравы», наспех подгримировывая Ригу то под один иностранный город, то под другой (сценарии для таких случаев — чаще всего они «рекомендуются» нам тем же ЦТ — как правило, сделаны на основе заурядного переводного чтива), если бы это не дискредитировало сам жанр политического детектива, хотя, говорят, «они» нас еще похлеще показывают.

Но для меня крайне существенно: какой на телевизионном экране всесоюзная аудитория в двести миллионов человек увидит жизнь моей республики... Мне казалось, что Крылов с его «эстетикой обыкновенного», так трудно пробивающей сейчас себе дорогу в латвийском кино, с его углубленным, неспешным вниманием к социально-нравственной проблематике, — в этом плане находка для телевизионного кино.

Г. Фролова. Признаюсь: я и на тебя как оператора стала смотреть другими глазами после картин «Моя семья» и «Дверь, открытая для тебя». Для меня открытие и оба последних фильма Крылова, и то, что молодой режиссер нашел союзника именно в тебе, ветеране операторского цеха.

М. Звирбулис. Не хвали меня: боюсь, что я далеко не до конца сделал в этих фильмах то, что должна была сделать здесь камера. Да и Петерису при всей нежной любви к нему мне есть чего пожелать. Но безусловно: найденное им в картинах, о которых идет речь, может подтолкнуть латвийское кино на путь, способный оказаться очень результативным.

Г. Фролова. В Петерисе ощутимо бьется аналитическая жилка. Он не просто ставит фильмы о чем-то — об опасности мещанского, конформистского отношения к миру, как в «Моей семье», или о сегодняшнем латвийском селе в картине «Дверь, открытая для тебя», он действительно стремится исследовать современные характеры, отношения, процессы. Он возвращает нашему кино такое качество, почти что утерянное за детективными головоломками и мелодраматическими эффектами, как вкус к повседневности. Для этой эстетики обыкновенного много значит степень подробности, правда ведь? И меня, как и многих сторонников того, что вы с Крыловым сделали или попытались сделать, очень подкупило, что и в «Моей семье» и в «Двери, открытой для тебя» экран бережен к деталям среды. Самой будничной, ничем не выдающейся. А ведь часто все это отбрасывается в латвийских фильмах — как «избыточная информация», якобы только мешающая лучше усваивать главные драматургические линии. А у вас в «Двери...» традиционный в общем-то сюжет из колхозной жизни, вместивший в себя что-то от фильма о «деловом человеке», что-то — от фильма об «одинокой женщине», традиционная «председательская» роль для Дзидры Ритенберг (какая уж по счету!) ...Но из картины тем не менее выносишь ощущение какого-то свежего, нынешнего знания о жизни. Здесь и сложность происходящих сейчас на селе социальных процессов, и сознание неотвратимости перестройки не только в экономике, но и в общественной психологии, в человеческом сознании...

М. Звирбулис. Значит, не зря мы с Петерисом, прочитав сценарий Мары Свире, решили, что ставить по нему фильм надо не просто «на натуре», а поселившись со всей съемочной группой в колхозе. Выбрали «Таурене».

Вот в республике рецензии на фильм были «положительные», много хороших слов нам наговорили и в соседних республиках. Заказчик принял фильм в конце 1984 года. А на экране Центрального телевидения «Двери, открытой для тебя» нет до сих пор. Кому они будут нужны, процессы, с таким тщанием наблюденные режиссером и сценаристом, если актуальность конфликтов, о которых рассказывает фильм, уходит с каждым днем? Фильм-то как раз и раскрывал диалектику смены стилей и руководства и типов мышления.

О себе я уж не говорю, я тертый калач, хотя и мне эта картина с ее принципом погружения в действительную жизнь далась так тяжело, как никакая другая. Но режиссеру-то, ему каково? Ведь это был тот редкий в сегодняшней нашей творческой практике случай, когда молодой постановщик последовательно и принципиально от одного фильма к другому выдвигал перед собой и решал важные для сегодняшнего кинематографа творческие задачи. Очень принципиально. И не только творческие: если бы ты видела, как он выдерживал все эти баталии, в которых многочисленные «доброжелатели» картины старались вытравить из сценария и из кадра все, что расходилось с книжными представлениями о сегодняшней латвийской деревне, с типовым набором давно приевшихся коллизий и слов.

Г. Фролова. Как ты думаешь: о фильмах Крылова можно сказать, что это обновление нашего привычного «латвийского кинопейзажа»?

М. Зирбулис. Лучше так — свидетельство возможности его обновления... как и последние работы Гунара Пиесиса и Вариса Браслы. Сколько лет мы бились, чтобы появилось, наконец, кино для детей! Сейчас, когда готовы «Мальчик-с-пальчик» и «Проделки сорванца», наконец что-то стронулось тут с места.

Г. Фролова. Ну, если стронулось, да еще на том фланге, где, по сути дела, формируется самое для нас главное — завтрашний кинозритель, может, и закончим на этой ноте «осторожного оптимизма»?

Сергей ТРИМБАЧ

Плюс-минус производство

Споры и размышления до, во время и после съемок одного фильма

Репортаж со съемочной площадки

Как складывается производственная судьба фильма? Наблюдения критика С. Тримбача за процессом съемок картины «Обвиняется свадьба» свидетельствуют о явлениях, во многом типичных для нашего кинематографа.

Дело было летом 85-го в Госкино Украины. Принимали актерские пробы к фильму «Обвиняется свадьба», запущенному в производство на киностудии имени А. П. Довженко. Обычное дело — посмотрели, порассуждали о том, что съемочная группа на верном пути, молодцы. Дали слово режиссеру для ответной благодарственной речи начальству: спасибо, поддерживают, понимают, будем стараться... Александр Итыгилов так и сказал, но затем вдруг в его голосе задрожала обида. И чем больше режиссер вспоминал обстоятельства запуска, тем явственнее она звучала.

Распалиться, похоже, было от чего. Пора начинать съемки, съемки очень нужной, острой, злободневной картины, а в организации и финансировании съемочного процесса еще очень много проколов, невыясненного и несделанного. Пожалуй, даже слишком много. И главное, из сметы фильма за здорово живешь вынули сорок тысяч рублей. Дело рук планового отдела студии, начальника этого отдела Ларисы Соломоновны Кочетковой.

Когда режиссер закончил свою пламенную речь, поднялся председатель Госкино и коротко сказал, что все, о чем он только что узнал, конечно же, безобразие. Нужно разобраться и помочь группе решить ее проблемы. Ближайшие его помощники согласно кивали. Нужно, конечно же, нужно, кто спорит. С тем и разошлись.

Ушел и я. Ситуация меня заинтриговала. Конечно, не скажешь, будто в ней было что-то необычайное. Жалобы на архискверную организацию кинодела, его экономическую сторону давно уже стали вещью тривиальной, привычной для слуха. Что-то не помню ни одного кинематографического совещания, семинара, пленума, где бы не заходила об этом речь. Но, повторяю, на дворе стояло лето 85-го. Взахлеб читались статьи по экономике. Всеобщее внимание привлекала проблема отношений людей на производстве. Пришло время серьезного анализа того, как уродливые фор-

мы этих отношений оказываются бетонной стеной, о которую разбиваются даже самые смелые и дерзкие начинания. И главное, наконец-то появилось светлое ощущение: стена эта не такая уж непрошибаемая, при большом желании ее можно порушить. Не словом, разумеется,— делом. Но ведь и дело предполагает размышление. В общем, мне очень захотелось вникнуть, хотя бы самую малость, в экономику кинопроизводства, в его организацию. И я решил последить за тем, как же складывается производственная судьба фильма «Обвиняется свадьба». Во многих отношениях она оказалась типичной для нашего кинематографа.

Литературный сценарий фильма «Обвиняется свадьба» написан Константином Ершовым. Все мы хорошо помним его превосходную картину «Грачи», сделанную на материале судебного дела. Еще тогда, в начале 80-х, под свежим впечатлением от одного судебного процесса, свидетелем которого он был, Ершов задумал осуществить постановку фильма, главным действующим лицом которого стала бы многолюдная свадьба. В разгар торжества убивают парня, одного из гостей. Убийца — рецидивист по кличке Граф, и это вроде бы дает повод думать: профессиональный, так сказать, преступник сделал свое черное дело. А значит, случай вполне «тривиальный». Ершов, однако, увидел здесь нечто иное — дело не только в том, что на свадьбе оказался рецидивист, но и в том, какая была свадьба. В ее характере, в присутствующих там людях увидел он зародыш зла, приведшего к трагической развязке.

В конце 1984 года сценарий был утвержден к постановке. С этим Ершов и вернулся из Москвы в Киев. Предстояло исследовать целое социальное явление, развившееся до опасных пределов, надо было попытаться ответить на вопрос, который некогда задал Василий Шукшин: что с нами происходит? Но проклятые вопросы не случайно именуют проклятыми, они уносят жизни. В самый канун 1985-го Константина Ершова, чудесного, светлого человека какой-то чеховской, я бы сказал, выделки, не стало.

А сценарий остался, и его постановку нужно было осуществить во что бы то ни стало. Это ответственное дело было поручено Александру Итыгилову. Мы помним его превосходные операторские работы в фильмах «Иду к тебе», «Как закалялась сталь», «Каштанка». Затем, после окончания Высших режиссерских курсов, он снял несколько картин. Больше всего запомнились те, что были поставлены по рассказам Валентина Распутина «Встреча» и «Продается медвежья шкура». В них присутствует не только высокая режиссерская культура, умение работать с актерами, но и та самая зоркость в анализе межчеловеческих отношений, которая так нужна была в работе над сценарием К. Ершова.

Таковы исходные творческие данные. Теперь вернемся к производству, о котором мы решили поговорить.

— Так все же, — спрашиваю я Александра Атаевича,— чем закончилась история с финансированием вашей картины? Удалось отвоевать те недостающие тысячи?

— Удалось, но только наполовину. Тут вот что произошло. Лимит был уже подписан в Москве, все проблемы тут, казалось, были сняты... И вдруг плановый отдел студии пересчитывает эту сумму и изыскивает возможность экономии. Как, почему? А потому, сказали нам, что вы снимаете свою свадьбу в кафе, а могли бы это кафе запросто построить в павильоне, что обойдется дешевле на сорок тысяч рублей.

— И что, действительно это так?

— Да нет, мы считали, такой экономии не получилось бы, так как экономисты не учитывали слишком многих факторов. Но самое главное даже не в этом. Нам ведь предложили, в сущности, не просто сумму денег урезать, а пойти на заведомое упрощение постановочного замысла. Ибо уже одно то, что съемки из реаль-

ного кафе переносились в студийный павильон, существенно обедняло и постановочные, и собственно актерские возможности. Однако плановики стояли на своем. Тяжба эта продолжалась целый месяц, и все же двадцать тысяч нам в смету вернули. Но месяц был безвозвратно потерян — он пошел в счет подготовительного периода.

Вы вдумайтесь, плановик по сути дела диктует нам художественное решение картины. Нормально ли это? Мы говорим: здесь нужно то-то и то-то. Нам в ответ: обойдетесь и меньшим, нечего деньгами сорить. Так, словно мы это делаем лишь ради собственного удовольствия.

— И все же есть какие-то достаточно веские основания у тех же плановиков, когда они выделяют определенную сумму на постановку? Едва ли можно предположить, что все это зависит от их настроения.

— В том-то и дело, что основания эти весьма загадочны, по крайней мере, для меня. Скажем, у нас были заняты почти сто актеров. Мы подсчитали, сколько денег необходимо, чтобы обеспечить нормальную их работу. Опять же вмешался плановый отдел, и эта сумма была основательно уменьшена. Данное обстоятельство сильно осложнило нам жизнь во время съемок, монтажно-тонировочного периода. А вот сейчас на студии снимается фильм, где актеров гораздо меньше, чем у нас. Я специально поинтересовался, какая же у этой картины актерская смета? Оказалось, что на несколько тысяч больше. Согласитесь, странно все это выглядит. Подобные факты и дают повод думать, что процесс финансирования подвержен каким-то неведомым нам законам. Нет, я вовсе не намекаю на какие-то нарушения, караемые Уголовным кодексом: наши плановики и бухгалтеры слишком строго держатся за инструкции, число которых нормальному человеку даже трудно вообразить. И все же отсутствие тут гласности наводит на мысль о неравенстве съемочных групп. Для одних обеспечивается более благоприятная ситуация, выделяется больше денег, дается лучшая техника и так далее, к другим отношение более жесткое.

Запальчивость режиссера понятна — не все складывалось в работе так, как хотелось. Интересно, однако, выслушать и другую сторону, поэтому я и решил обратиться к начальнику планового отдела студии Л. С. Кочетковой.

— Лариса Соломоновна,— спрашиваю я ее,— как обстояло дело с картиной Итыгилова?

— Как обычно,— следует ответ, поначалу меня несколько смутивший.— Был сделан необходимый расчет, так называемый расширенный лимит. Он определил сметную стоимость фильма, сумму, на мой взгляд, вполне достаточную. Режиссер утверждал, что она мала. В тот момент, однако, ситуация на студии была непростая — большинство других групп уже начали работу, и мы не имели возможности сманеврировать и что-то добавить. Но вот теперь, когда фильм закончен (я разговаривал с Кочетковой уже по окончании съемок), можно сказать определенно, что денег хватило.

— Ну, то, что хватило, еще не значит, что денег было достаточно для полноценного съемочного процесса.

— Знаете, режиссеры всегда требуют больше денег, что, конечно же, понятно. Год назад на вашем месте сидел режиссер, один из самых талантливых у нас, и до хрипоты доказывал, что мы мало ему выделяем средств, что их не хватит. А в итоге он и начальной суммы не израсходовал. Причин тому много. К примеру, актер вовремя не приехал, пусть и по уважительной причине, и режиссер был вынужден повысить производительность труда. Или — отдел снабжения не обеспечил нужными материалами, что также привело к экономии и определенному, вместе с тем, ухудшению изобразительного ряда. То есть речь о той экономии, которая возникает спонтанно,— к ней не стремятся, ибо она болезненно сказывается на художественном уровне картины.

Не знаю, устраивает ли читателя такое объяснение, у меня же оно вызывает противоречивые чувства. Ведь вот что получается — денег много не надо, ибо все равно производственные накладки не дадут возможности их потратить сполна. Так что же — подобные накладки как бы планируются? Опытный плановик, сознательно или подсознательно, их учитывает, определяя сметную стоимость съемочного процесса? То есть на деле эдакая принудительная экономия средств, санкционируемая сверху. Именно сверху, так как плановый отдел и бухгалтерия, как ни рассматривай их позиции, все же занимают командную высоту на киностудии. В этом, мне кажется, и кроется причина немалого количества бед — при практически полном отсутствии экономических механизмов воздействия на работу съемочных групп в ход то и дело пускаются административные кнут и пряник. Одних стегнут, другим — подсластят, глядишь — баланс и сойдется. Причем — и это хочется подчеркнуть особо — речь не о том, что кто-то из административного аппарата почему-либо плох. Для подобных заявлений у меня нет никаких оснований. Просто сложившиеся производственные отношения не позволяют управлять иначе, чем командирским голосом. И если это плохо на промышленном предприятии, то во сто крат хуже на киностудии. Слишком уж тонкая это материя — труд художника.

— Я снова про ту же смету,— продолжает Итыгилов. — Казалось бы, нам выделили деньги, дальше уж наше дело, как мы их потратим, — за то и ответ держать будем. Но нет, нам постоянно подсказывают, пугают, стращают... Иногда создается впечатление, что студией руководят главный бухгалтер и плановики. Вот и по ходу работы над нашим фильмом... Вдруг на наши головы обрушивается весть: у вас большая экономия, что-то эдак тысяч двадцать. Ой, плохо. Через какое-то время тревога иного порядка: перерасход у вас, что вы там делаете, что у вас творится? Вот ведь — перерасход худо, и экономия тоже. Надо обязательно уложиться в смету. Только так! Словом, куда ни кинь — везде клин.

— Я что-то не понимаю, как вас могут пугать? У вас разве нет информации о том, сколько вы потратили на сегодняшний день?

— В том-то и дело, что нет. Ее мы получаем не ранее 15-го числа каждого следующего месяца, а до того представления о затратах весьма туманные. И это создает напряжение, притом немалое, до последнего часа, пока существует съемочная группа. Вот только сейчас, когда фильм уже существует на двух пленках, мы перевели дух — кажется, баланс сойдется. В общем, получается так, что творческий процесс управляется плановиками, и не случайно, что бухгалтер под горячую руку может и наорать на режиссера.

Здесь меня посещает еще одно противоречивое чувство: не слишком ли много все же, как говорится, вешают на тех, кто осуществляет в кино финансовый контроль? Ну, вот, скажем, по поводу той же информации о затратах на текущий день. Неужели обязательно ждать, пока эту информацию принесут тебе, неужели собственных силенок маловато, чтобы считать свои деньги? На этот вопрос мне отвечают: ну, что вы, а производственная текучка? Она съедает все время. Съемка — вы что, не знаете, как это делается? Какой кровью?

В том-то и дело, что знаю. И, если честно, далеко не все могу понять. Ну, скажем, то, почему директор группы Александр Гайко находился на съемочной площадке тогда, когда никакой видимой необходимости в том не было. Есть администраторы, есть режиссерская группа и так далее, разве они не решат проблемы, если она почему-либо возникнет? Но нет — так спокойнее: а вдруг стрясется что-то? Отвечать-то ему. И вот очень способный, по моим представлениям, деятельный, инициативный человек нередко занимался несвойственным

ему делом — подстраховывал своих подчиненных. Иногда и просто был, что называется, на подхвате: провожал, к примеру, актера в аэропорт (никого другого почему-то не нашлось). То есть делал то, что по логике вещей директор не обязан делать. Образно говоря, он выполнял функции чистильщика, подобно тому как это делает в футболе задний защитник, подчищающий огрехи своих партнеров. И ведь правда, огрехи раз за разом допускались, но не потому ли, что существующая организация труда как бы узаконивает безответственность за порученное дело, что всегда есть сзади тот, кто и подменит, и ответит?

Вот и получается так, что деньги директору считать некогда. Ему бы стратегией съемочного процесса заниматься, стремиться к тому, чтобы группа действовала как самостоятельный производственный коллектив, а он парит над съемочной площадкой, зорко высматривая нерадивых, упреждая их промахи. Точно так же, только повыше простирают свои крылья административные работники студии... Тотальный контроль друг за другом, тотальное недоверие, словно на студии собралась компания лоботрясов, от которых в любую минуту можно ждать какой-нибудь проделки.

И так во многих звеньях. Ну, скажем, меня всегда поражало то, что актеров вызывают на съемку, как правило, на весь день, хотя подобный режим работы — редкость. Вот и здесь то же самое. Фильм о свадьбе, и не удивительно, что к участию в съемках был привлечен едва ли не весь штат Театра киноактера при студии. Но не скажешь, что к труду исполнителей отнеслись уважительно. Околачиваться целый день на съемочной площадке ради нескольких минут перед камерой — это ли не расточительство? Но так привыкли. Актер тоже как бы на подхвате — мало ли что?

В одном разговоре Итыгилов, характеризуя организацию производства на киностудии, употребил слово «разболтанность». Так и есть — точное определение. Но не следует ли всем тем, кто работает на этом производстве, обратить самое пристальное внимание на самих себя? Разболтанность — это когда детали механизма плохо соединены одна с другой, когда люди, работающие рядом, не могут положиться друг на друга, и потому вступает в силу закон взаимоподстраховки.

Должно быть по-другому. Таково веление времени, и разговоров об этом сейчас немало. Ну а есть ли примеры не разговоров, а дела? Ведь существуют же и в киноделе исключения, то, что называется позитивный опыт...

●

Я не мог не воспользоваться присутствием на съемках Александра Адабашьяна, который сыграл в фильме «Обвиняется свадьба» одну из главных ролей. Адабашьян — ближайший сотрудник Никиты Михалкова, а все мы наслышаны о том, что съемочная группа у Михалкова работает по-особому. В чем тут дело? В организации производственного процесса или просто Михалков находится в каком-то привилегированном положении?

— Александр Артемьевич, — спросил я Адабашьяна, — можете ли вы назвать те принципы, которыми руководствуется Михалков, организуя съемочный процесс?

Ответ показался мне довольно неожиданным:

— Пожалуй, главный принцип таков: любить актеров. Всех, не разделяя их на премьеров и статистов. Культ артиста — вот что неизменно объединяло нашу группу. Актер на съемочной площадке — все, полная тишина, разговоры только шепотом. Мы тратим пленку, а актеры самих себя. И оттого особое уважение к их работе.

Обычно на съемку вызывают всех исполнителей: понадобишься ли ты в начале или же в конце — не важно, торчи целый день на студии: читай

газету, играй в шашки и карты, рассказывай и выслушивай анекдоты... Чего можно ожидать от актера после такого времяпрепровождения? Ничего подобного у нас в группе не бывает и быть не может. И для этого не предпринимаются какие-то сверхусилия. Просто каждый съемочный день довольно жестко планируется, составляется почасовой график. Каждый актер точно знает, когда именно он занят на съемке и чем именно. Так выстраиваются совершенно другие отношения, которые, по моему убеждению, значительно увеличивают емкость и эффективность актерского труда.

— Те, кому приходилось видеть режиссерские сценарии Михалкова, говорят, что там, как правило, предусматриваются самые различные отклонения от постановочного замысла. Так ли это?

— Да, так. Стараемся предусмотреть и то, что крайне трудно поддается предвидению. Это ведь кино. Выезжаешь на съемку, а погода не совсем та, на которую рассчитывали. Но снимать нужно, только не вопреки сложившейся ситуации, а благодаря. И потому еще до начала съемок необходимо спрогнозировать те отклонения от первичного замысла, которые практически неизбежны,— чтобы они не застали нас врасплох. Лихорадочные поиски на съемочной площадке, чем нередко еще гордятся, есть не что иное, как непрофессионализм. Любые импровизации — кто спорит, без них творческий процесс немыслим — должны двигаться по заранее означенному руслу, только так. Отсутствие дисциплины, сосредоточенности, порядка слишком часто еще принимается за некую мету истинного творчества. Ваш брат, журналисты, тоже внесли немалую лепту в утверждение подобного взгляда, многократно и многокрасочно описывая тот романтический хаос, который обычно царит на съемках...

Все это Адабашьян говорил мне в паузе между съемками, которые шли в одном из киевских кафе. Затем перерыв кончился, Адабашьяна позвали, а я продолжал сидеть в уголке и думал о том, что отличало поведение Адабашьяна на площадке от поведения многих других. Наверное, то, что он постоянно обнаруживал заинтересованность не только в том, что было непосредственно связано с его ролью, а в общем деле.

Невольно огляделся по сторонам. Как много скучающих людей на съемочной площадке! Почти что вся актерская свадьба в сборе, ждут, занимаясь кто чем горазд. Шумно. Режиссер и оператор Александр Яновский ставят кадр, не обращая внимания на повышенные децибелы. Однако невозмутимый обычно Итыгилов взрывается: «Да имейте же совесть! Две минуты помолчать не можете? Две минуты?!»

Стало чуть тише. Но ненадолго. Неожиданно врубается Алла Пугачева со своим «Айсбергом» — это кто-то включил музыкальный автомат. Выключили и снова включили — какой-то парень явно жаждал эстрадных развлечений. Выяснилось: он на съемке лицо постороннее...

Наконец, эпизод благополучно снят, и мой собеседник возвращается.

— Александр Артемьевич,— продолжаю расспрашивать его,— как все-таки сделать, чтобы на съемочной площадке было интересно всем?

— Чтобы было интересно, нужен интерес. Ввести бы в действие экономические рычаги — насколько бы изменились эти отношения! Энтузиазм, как сказал мне только что Сергей Никоненко (он тоже снимался в фильме.— *С. Т.*), продукт скоропортящийся, это так и есть, никуда от этого не денешься. И поэтому он, этот энтузиазм, нуждается в питании, поддержке. Только не нужно думать, что все может свестись к соображениям материальной выгоды. Человек — существо достаточно тонкое, и его интерес к делу никогда не бывает односторонним.

— Судя по всему, именно так и строилась работа в экспериментальном объединении на «Мосфильме»,

которое возглавлял Григорий Чухрай?

— Да, я знаю это по собственному опыту, мы сняли там «Рабу любви», снимали бы с удовольствием еще и еще, да объединение, как известно, закрыли. Работа всех в объединении была ориентирована на конечный результат, зависела от него. Всех — это значит от режиссера до осветителя. Каждый знал, что чем лучше он будет работать, тем весомей будет отдача — не кому-то, ему лично. Такой подход исключал, конечно, присутствие тех, кто работать не умеет. Постановщик был волен принимать или не принимать в группу человека, быстро освобождаться от него, если его профессионализм оказывался низким. Это создавало особые отношения в группе, позволяющие забыть, что съемка, по известному выражению Михаила Ильича Ромма, есть последовательный ряд поисков выхода из создавшегося положения. Когда все работают с интересом, подобные положения возникают крайне редко.

●

— Что мешает сегодня работать всем так, как работает группа Михалкова? — спрашиваю Итыгилова.

— Пожалуй, прежде всего инерция. Есть привычки, которые складывались годами, и с ними очень трудно бороться. Михалкову удалось их перебороть, и теперь у всех, прежде всего у актеров, иное отношение к работе в его группе. А в большинстве случаев... Вот, к примеру, приезжает к нам актер Виктор Павлов. Мы вызывали его на два дня, соответственно были спланированы съемки. Но по прибытии Павлов заявляет, что он явился только на день, так как уже дал обещание другой группе. Что тут будешь делать? Мы лихорадочно начинаем перестраиваться. Вот и планируй тут. И подобное сплошь и рядом не только у нас.

Да, сплошь и рядом режиссер прав. Только не пора ли переходить от фиксации недостатков к их исправлению? Не ожидая, что это сделает кто-то другой. Вот тот же Михалков начал с себя, с особых требований к себе и своим товарищам по работе. И уж затем смог предъявлять более высокие требования к другим. А то получается, что наша требовательность к окружающим, зачастую справедливая, уживается с очевидной нетребовательностью к самим себе. Мол, поглядите, что я тут могу, когда такой беспорядок вокруг. Подобная позиция уже не может устраивать сегодня.

Вот Итыгилов рассказывает мне о том, как была сорвана съемка. Все было подготовлено, но в решающий момент оказалось, что лихтваген прибыл незаправленным. Справедливое негодование по адресу соответствующих студийных служб. Но с другой стороны, часть вины лежит и на административной группе — если бы она проявляла должную организованность, то едва ли кто-то рискнул бы приехать на съемку на незаправленной машине. В любой работе не должно быть мелочей, а тем более в такой, как киносъемка. Директор картины и его непосредственные подчиненные обязаны исключить подобные случаи, а это значит, что весь механизм производства должен находиться в поле их внимания. Речь, конечно, не о мелочной опеке, ее-то как раз хватает. Она часто и приводит к расхлябанности, разболтанности — сойдет, мол, и так. И ведь сходит. Организовать же работу съемочной группы, чтобы не было прорех, чтобы не надо было подчищать и исправлять промахи, чтобы каждый на своем месте чувствовал ответственность,— вот что необходимо.

Ну, говорят мне, это и без вас ясно, что нужно, а вы пойдите организуйте. И ведь правда, штука сложная, особенно если учесть, что рядовые работники, члены съемочной группы, никак не поощряются за свой труд. Впрочем, стоп, данный факт нуждается в проверке. У кого же спросить? Конечно же, у плановиков. Снова обращаюсь к Л. С. Кочетковой. Начинаю с немного ехидного вопроса:

— Скажите, пожалуйста, вот вы лично заинтересованы в том, чтобы качество картин, производимых студией, было выше?

И снова ответ для меня неожиданный:

— А как же! Не только я, весь административно-управленческий аппарат. Каждый фильм, как известно, получает свою категорию оплаты, и если студия выпустит больше картин первой категории, то большей будет и моя премия.

— Да? — удивляюсь совершенно искренне.— А я, да и не только я, были убеждены в обратном: что художественный уровень фильмов вас мало волнует.

— Об этом и правда мало кто знает. К сожалению.

— Быть может, вы скажете мне, что и члены съемочной группы заинтересованы в качестве своего труда?

— Конечно. Есть помесячная премия, которую группа получает за выполнение месячного плана по метражу, производительности труда, качеству.

— Кто же определяет последнее?

— Редактор объединения дает свое заключение о качестве отснятого материала. Да, и есть еще один показатель — сметная дисциплина.

— Вот с этим как раз не очень понятно. Насколько мне известно, группа в каждый данный момент не имеет информации о своих затратах.

— Да, к сожалению. Бухгалтерский учет — сложное дело, сейчас бухгалтерия работает над исправлением этого положения. Но нужно время — слишком долго тут накапливались всякие неурядицы, организационные неувязки.

— Итак, группа получает помесячные премиальные. А что по окончании съемок?

— Все получают премию в зависимости от результата. Не все, правда, знают о том, что их премия завязана, так сказать, на этот результат, зависима от него.

— Не знают? Странно. Но ведь в таком случае обессмысливается и сама премия, она начинает восприниматься как автоматическая прибавка к зарплате.

— В том-то и дело, что мы часто не знаем того, что знать следовало бы. Сколько ругани по адресу инструкций (Лариса Соломоновна указывает мне на полку, где стоят восемь довольно пухлых томов), а ведь они не такая уж ахинея. Бросаются изобретать велосипед, не ведая, что он давно существует. Да, в этих вот томах, пусть и не очень симпатичных. И режиссеры обязаны бы знать, что там, в этих инструкциях, написано, прежде чем метать в них громы и молнии.

— Знать все восемь томов?

— А почему бы и нет? Иные режиссеры очень уж поражают своим экономическим невежеством, которое к тому же выдают за некое достоинство. А ведь они не только творцы, кино это еще и производство, куда от этого денешься? Гораздо симпатичнее те, кто не ругает, а предлагает что-то конструктивное.

Итак, делаю я вывод: заинтересованность есть, работники, как рядовые, так и руководящие, все сплошь заинтересованы в том, чтобы фильмы с маркой киностудии имени А. П. Довженко были лучше. Хитрая, однако, эта заинтересованность. Ведь категория оплаты, от которой зависит премия, как мы знаем, далеко не всегда соответствует реальному художественному качеству произведения. И очень часто оказывается обусловленной различными привходящими обстоятельствами. Скажем, прежними заслугами режиссера или его готовностью потрафлять начальству. В итоге связь между категорией, присвоенной картине, и ее действительной художественной ценностью нарушается, приобретая порой прямо-таки анекдотические формы, о чем уже немало писалось. Или если вы редактор и от вашего заключения о качестве отснятого материала зависит премия многих людей, то разве вы

устоите от соблазна порадеть им, тем более что это ни к чему вас не обязывает? Вот так и обессмысливаются, по сути дела, все действующие способы материального стимулирования. Ведь стимулируется не работа, а бумажный отчет о ней. Ну, а в этом мы поднаторели, ничего не скажешь.

●

Все наши беды, считает директор картины Александр Гайко, начинаются с того, что будущие затраты на производство фильма просчитываются по сценарию приблизительно. Поэтому случаются ошибки: как явное превышение, так и заведомое занижение сметной стоимости. И плановики не всегда в том виноваты — какой там серьезный анализ, когда сценарий запускается в экстренном порядке, в целях спасения студийного плана. И потом — в сценарии лето, а запуск в производство зимой, и так далее,— вот и посчитай тут, как вывернуться. Наверняка нужно продлить срок работы над киносценарием, тем более что тут определяется не только творческое, но и производственное лицо фильма. Сейчас слишком многое решается скоропалительно, на ходу. Ошибки при таком методе работы практически неизбежны.

— Одна из главных бед,— говорит Л. С. Кочеткова,— как я считаю, происходит от необеспеченности студии тематическим планом хотя бы на два года вперед. То есть планом запуска в производство реально существующих литературных сценариев. Нельзя планировать, исходя только из заявок, а то и одних названий будущих сочинений. Мы, плановики, экономисты вообще, попадаем в глупое положение, так как вынуждены определять стоимость неких миражей. Ведь все это только прикидки... Готовый сценарий появляется в последний момент, причем нередко не тот, что планировался. А иной сценарий — это и другие условия постановки. Между тем время упущено, а план есть план. Но, по мнению режиссеров, почти всегда виноват административный аппарат. Самое главное или, во всяком случае, первоочередное — это ликвидировать практику формирования липовых тематических планов, которые и вносят затем элемент штурмовщины, хаоса, что не может не ставить под удар принцип плановости кинопроизводства.

Нельзя не согласиться с начальником планового отдела — длинная цепь неурядиц начинается именно здесь, когда производство планируется, что называется, «от фонаря», на основе еще не вполне ясного замысла, без готового сценария.

— Ну, хорошо,— говорю я Гайко,— со сценариями неладно, но у вас-то с этим все как раз обстояло благополучно...

— Да, в наших руках был добротный литературный сценарий Ершова, принятый Госкино в нормальных условиях, безо всякой спешки. А промахи с расчетами были. Тут уж явная вина плановиков. Ведь что происходит! Производственники и экономисты с одной стороны и творческие работники с другой находятся в состоянии вечного конфликта. Между ними очень часто возникает непонимание, несогласие, их общение нередко напоминает разговор слепого с немым. Мне кажется, что должна быть еще одна профессиональная группа, пусть и малочисленная, которая бы их связывала. Нечто вроде производственного редактора. Собственно, на студии таковой существует, но в единственном числе, на все про все. А надо бы такого редактора иметь в каждом объединении.

— Обыкновенные редакторы подобными делами не занимаются?

— Нет, они озабочены лишь творческими проблемами, до этого они почти не опускаются. Потому и нужен человек, который бы глубоко и тонко чувствовал все, что непосредственно связано с творчеством. Вместе с тем хорошо понимал и знал производственную, экономическую сторону дела.

А сейчас наше производство устроено в сущности так же, как любое

другое в сфере промышленности. Показатели, по которым делают заключение об эффективности нашей работы, почти ничем не отличаются от показателей в любой другой сфере промышленного производства. Вы можете снять сверххалтурный фильм, а с показателями у вас будет все в порядке. И наоборот. Естественно, что все это не может не вызывать раздражения у режиссеров, операторов, художников, актеров.

— Значит, производственный редактор и есть панацея от всех бед?

— Ну, почему панацея? Панацея — полный хозрасчет. Только внедрять его нужно опять-таки с учетом того, что речь идет о создании произведения искусства, а не о производстве куска мыла.

Размышления молодого директора фильма представляются мне интересными, в них, мне кажется, есть немало рационального. Вот только одно, но весьма характерное для всех нас психологическое обстоятельство — в поисках выхода из создавшегося положения мы нередко предлагаем создать... еще одну управленческую, контролирующую ступеньку. Пусть небольшую, пусть производственный редактор, как предлагает Гайко, а все же, чтобы она была. Без нее никак. Крепко все же въелось в нас представление о том, что лучший способ поправить положение дел — это выставить побольше сторожей. А вот с полным хозрасчетом мысль, пожалуй, верная.

Мне вспоминается тут финал истории со сметой картины «Обвиняется свадьба» (сначала, как вы помните, ее урезали, потом половину суммы вернули). Кочеткова сообщила мне следующее: по группе Итыгилова вышла экономия. Сколько? Девять тысяч рублей. Каких-либо следов неудовольствия по этому поводу на ее лице я не заметил. Денег вполне хватило, расчет оказался правильным. Только в этом, думается; основная заслуга все же группы, которая сумела справиться со всеми неурядицами. Было бы замечательно, если бы эти девять тысяч пошли на ее премирование — за экономию. Или позволили бы режиссеру в будущем рассчитывать на какие-то финансовые льготы. Увы, пока это лишь мечтания.

Как хозяйственное подразделение группа фильма «Обвиняется свадьба» справилась со своей задачей в целом успешно. А что дела творческие? Я присутствовал при сдаче картины художественному совету студии. Общая оценка была положительной, у некоторых даже сверхположительной. Такой прием обещал безоблачную жизнь и на других, более высоких этажах. В тот же день фильм принимали и в Госкино Украины. Никаких сомнений в благополучном исходе дела не возникало. Выяснилось, однако, что в Госкино окончательное решение отложили — решили показать фильм руководителям города. Ведь рассказ-то о Киеве, место действия никак не закамуфлировано. А ну как городские власти огорчатся — на экране история не слишком веселая.

Странный, не раз уже осужденный и тем не менее бытующий прием — показывать фильм руководителям того ведомства, в чьи пределы он так или иначе вторгается. Хорошо, конечно, что в данном случае все окончилось благополучно: картина встретила понимание. Ну, а если бы не встретила? Начались бы переделки, поправки только потому, что кто-то решил: как бы зритель чего худого не подумал о замечательном городе Киеве и о его не менее замечательных людях? Но ведь ерунда все это, вздор, не про это вовсе картина. Картина не про это, скажут вам, а начальство есть начальство, и кто знает, что оно там решит, как ему там доложат. Лучше застраховаться. Береженого бог бережет.

Затем, уже после сдачи фильма в Москве, от Итыгилова внезапно потребовали вырезать один из эпизодов, показавшийся товарищам из Госкино УССР сомнительным. Режиссер вполне резонно попросил письменного рас

поряжения, которого, как и следовало ожидать, не получил. Тот, кто запрещает, не любит оставлять следы. Какое-то время шла игра, напоминающая перетягивание каната. Кончилось все тем, что акт о приемке все же был подписан, ибо сроки сдачи истекли.

Окончательная оценка фильма будет дана зрителями. Мне же в заключение хочется подвести некоторые итоги своим наблюдениям. К сожалению, механизм нашего современного кинопроизводства неэффективен, непрочен, расшатан. Причем серьезнейшие изъяны видны во всех без исключения звеньях. Взять хотя бы проблему литературного сценария. Ведь это правда, что планирование зачастую основывается на неких призрачных прожектах: кто-то когда-то, поднатужившись, произведет на свет нечто. А если не произведет? Или произведет что-то уж слишком хилое? Могут принять и такое — а что делать, план есть план, и меньше прокатных картин та же киностудия имени А. П. Довженко делать не может. Или, спасая положение, возьмут то, что возникнет внезапно из небытия.

Есть ли выход? Мне кажется, он достаточно очевиден. Нужно создать условия, которые бы обеспечивали перепроизводство крепких, профессиональных сценариев. Для тех, кто знаком с обстоятельствами дела, это может прозвучать как издевка — в сценарном портфеле той же киностудии имени А. П. Довженко находится сейчас 69 сценариев, большую часть которых собираются списывать. Уж это ли не перепроизводство? Но речь о другом — о внедрении духа состязательности, о том, чтобы сценарный замысел (непременно ориентированный на конкретного режиссера) мог воплощаться несколькими драматургами, с обязательной оплатой труда каждого. Конечно, это не должно быть железным, непререкаемым законом, но — допустимым правилом.

Надежная обеспеченность сценария позволит спокойно и основательно планировать процесс кинопроизводства. Однако тут многое еще упирается в отсутствие научных методов планирования. Ждать, пока ученые мужи изобретут эти методы (тем более что мы не гарантированы от получения очередного, девятого по счету, тома инструкций, столь близких сердцу некоторых товарищей),— значит предаваться довольно бесплодным мечтаниям. Нужен поиск, эксперимент на самом производстве. Для этого нужно, мне кажется, больше доверять тем, кто работает на киностудии, а значит, засылать значительно меньшее количество контрольно-ревизионных комиссий (коих, насколько мне известно, в последнее время на студии было немало и отовсюду). Эти комиссии сеют еще больший страх перед ее величеством инструкцией.

Много говорится о внедрении подрядных форм организации труда на киностудии. Казалось бы, съемочная группа — идеальное подразделение для подобных экспериментов, но... Когда я писал это, решался вопрос о группе фильма «В синем небе посею лес...» (режиссер Юрий Ильенко). Один из камней преткновения — цеховые работники. Если, скажем, осветитель будет прикреплен к группе, которая закончит работу на два месяца раньше, то он, получив зарплату за те два месяца, вернется в цех. Там ему сообщат, скорее всего, что работы пока не предвидится, и тем самым смысл затеянной перестройки окажется в значительной степени утерянным. Хроническая недогруженность студийных цехов давно уже стала притчей во языцех. Как же при этой недогруженности заинтересовать работников студии в конечном результате их труда? Один из возможных выходов, нуждающийся, конечно, в конкретном и всестороннем обосновании, видится в объединении хозяйств всех четырех киевских киностудий (имени А. П. Довженко, хроникально-документальных фильмов, научно-популярных фильмов, «Укртелефильма»). В этом слу-

чае, как мне представляется, можно добиться напряженного графика работы всех цехов, что позволит внедрить экономические методы стимулирования труда, заинтересованности в нем.

Бухгалтерия... Тут тяжкий вздох и вековое отставание. Было бы слишком самонадеянным с моей стороны высказывать какие-то рекомендации, их могут давать только специалисты, но все же одно противоречие нельзя не отметить. У меня все же создалось впечатление, что смета фильма действительно планируется на глазок, слишком приблизительно. Зато уж бухгалтерский учет... Здесь каждый показатель регламентируется предельно жестко, что не может не сковывать. Попробуй затем требовать от администратора какой-то предприимчивости, если любое отвлечение от проложенного курса вызывает цепную реакцию всевозможных проверок и перепроверок. Это не может не приводить к рабскому унижению работника — не хозяином он себя чувствует, а бесправным вассалом.

Ну, и наконец о том, о чем уже немало говорилось здесь. Пока еще производство устроено так, что не столько плюсует, прибавляет к усилиям творческой группы, сколько отнимает — время, силы, средства, а в результате снижает и качество конечного продукта. Одна из причин заключается все же в том, что пока на деле невозможно всерьез говорить о съемочной группе как о самостоятельной хозяйственной единице. Уж слишком плотно заселены все те управленческие этажи, которые возвышаются над головой директора фильма, и каждый стремится добросовестно делать свою работу, то есть контролировать, контролировать и еще раз контролировать. Чтобы, упаси бог, чего-нибудь не приключилось. Можно ли в этих условиях говорить о какой-либо разумной экономике вообще? Едва ли не все управление сводится к подаче команд возможно более твердым командирским голосом. Нижестоящие товарищи по мере сил стараются, по мере сил отбиваются и огрызаются. Но, пребывая в постоянном страхе подконтрольного, если можно так выразиться, существа, они и сами в итоге руководят так же — пронизывая руководящими лучами каждую вверенную им клеточку кинопроизводства. А в итоге растворяются в кинопроизводстве, не исполняют, утрачивают свои естественные производственные функции. Это и приводит к той самой разболтанности, когда нет надежных скреп, соединительных уз, а значит, и сознания ответственности за тот участок работы, который ты «держишь».

Кто пытается по-настоящему «держать» все, так это режиссер-постановщик, поэтому все шишки и валятся в основном на его голову. Но иначе он не может: фильм — это всегда прежде всего режиссер. Однако при таком положении дел спектр его функций выглядит чрезвычайно разнообразным, что не может не сказываться на творческом результате. Пора, пора кончать с этим — в противном случае возникшие противоречия будут нарастать и, никак не разрешаясь, образовывать новые и новые завалы. Только не следует думать, что тут можно что-то сделать одним махом. Увы, в волшебном мире кино так много прозаичного и низменного, требующего упорной, длительной черновой работы.

●

P. S. Прошел год, снова лето, только уже 86-го, снова я присутствую при сдаче актерских проб. Начинается новая история, новая картина, которая, судя по всему, обещает многое. Все довольны, все предсказывают хороший результат. Слово предоставляется режиссеру. Он благодарит, он рад, он высказывает ряд толковых замечаний. И вдруг голос его срывается — деньги! «Они» не хотели добавить к уже утвержденной сумме столь нужные в нелегкой экспедиции деньги! В конце кон-

цов добавили, но потрачено немало времени, крови, сил... Нет, нужно стереть с лица земли этот плановый отдел, ведь «они» — это и есть люди, которые работают там. Враги рода режиссерского, посягатели на святая святых — суверенность творческого замысла.

Холодеет кровь — опять те же воинственные речи. Я беседую с другим режиссером. Он, сохраняя спокойствие, рассказывает, что в картине по сюжету горит несколько хат, которые, в натуральном виде, уже найдены, все договорено. Но плановый отдел настоятельно советовал построить и затем сжечь декорацию — дешевле обойдется. Дешевле, конечно, только ведь сегодняшнего зрителя не проведешь, проигрыш в достоверности будет очевиден. А стало быть, и в художественности.

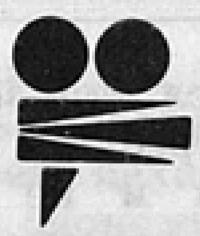
В заключение я отправляюсь снова к Л. С. Кочетковой, и она с привычной уже для меня (и очень импонирующей) увлеченностью рассказывает о своих проблемах, о том, к примеру, как расползается этот студийный финансовый кафтан. Разумеется, художника не должна особенно заботить финансовая сторона дела, но что же ей-то делать? Сумма денег все же не беспредельна, есть потолок, выше которого не прыгнешь, и если выделять каждому режиссеру то, что он просит, тогда... Вот и приходится, вызывая огонь на себя, давать советы о том, как бы подсократить смету. Постановщики очень гневаются, бегут жаловаться, едут выбивать себе дополнительные суммы. Которые — это случается не столь уж редко — не могут потом освоить.

Вот и получается, что правы и те, и другие — каждый по-своему. В конкретном человеке сейчас едва ли следует искать корень зла. Дело в самой изжившей себя системе производственных отношений. Одно из следствий ее функционирования — знакомая по другим сферам общественного производства психология потребительства. Дай мне, дай больше, как можно больше, ведь у меня не болит голова о том, окупятся эти затраты или нет. И потому требуют все — даровитые режиссеры и не очень, просто халтурщики и злостные халтурщики, чьи работы исчезают бесследно после первой же демонстрации на экранах.

Нет, нужны, очень нужны экономические методы управления процессом кинопроизводства. И опыт объединения, руководимого в прошлом Г. Чухраем, в свое время подтвердил, что это не будет во вред художественности. Как раз наоборот. Необходимо искать, необходимо перестраиваться — наша общая разболтанность, как подсказывает сегодняшняя жизнь, стоит очень уж недешево. В свете чернобыльских событий становится особенно понятным, что выжидать дальше — это преступление. Пора перестать тешить себя иллюзиями, что, мол, ничего такого серьезного в кино не происходит. Происходит, и каждый из нас, так или иначе связанный с кинематографом, в ответе за это.

Киев





Кинематограф 80-х. Дневник

Точка зрения

Разборы
и размышления

200 строк

Ракурс

Наталья Попова в фильме «Поездка к сыну» (режиссер В. Тумаев)

Б. РУНИН

На фоне Пушкина

Точка зрения

Новый фильм Романа Балаяна «Храни меня, мой талисман» вызывает разноречивые оценки и суждения. Мы публикуем статьи критиков Б. Рунина и В. Демина, где высказаны полярные точки зрения на картину. Редакция считает возможным оставить открытым финал получившейся весьма интересной, на наш взгляд, дискуссии — пусть сами читатели подведут ее итоги.

...Так сказать,
невольник чести...

В. Маяковский

Эта картина с первых кадров завораживает завидной импровизационной свободой и каким-то очаровательным легкомыслием, едва ли не женственным по своей художественной логике. И говорить об этой картине тоже хочется не мудрствуя лукаво, без концепций и дефиниций, позволяя себе перескакивать с мысли на мысль, перебивать самого себя. Что-то предполагать, что-то вспоминать, что-то отвергать и по мере надобности умерять аналитичность простым дружелюбием, а категоричность суждений — иронией и жалостью. Словом, вести себя так, как ведет себя по отношению к своим героям сам постановщик. Ведь он им явно симпатизирует, хотя как с ними быть за пределами фильма, так сказать, встретившись в море житейском, видимо, тоже не знает.

Пока они суетятся, спорят, ищут сами себя (почти неизменно в связи с Пушкиным), пока ведут взволнованные разговоры (как правило, вокруг Пушкина), пока совершают или, наоборот, не совершают поступки (тоже под знаком Пушкина), пока оценивают жизненные ситуации (все — применительно к Пушкину), пока, наконец, просто читают вслух или походя цитируют пушкинские стихи, репетируют и дают представления, прогуливаются и фотографируются на фоне бронзового Пушкина — режиссер знает, кто они такие. Знает, что с ними делать, как с ними обращаться. Однако представить себе этих людей в иной обстановке, в других, так сказать, «не пушкинских» условиях, «до и после карти-

«ХРАНИ МЕНЯ, МОЙ ТАЛИСМАН». Сценарий Р. Ибрагимбекова. Постановка Р. Балаяна. Оператор В. Калюта. Художник А. Левченко. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Л. Любенская. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1986.

ны» как-то трудно. Мне, честно скажу, это не удалось. Наверно, потому, что они и в авторском сознании не имеют ни прошлого, ни будущего. Они как бы взяты готовыми специально для данного локального сюжета, «от сих до сих», без всяких даже мысленных ретроспекций, а тем более проекций на дальнейшее существование. Для них «жизни мышья беготня» полностью исчерпывается коротким пребыванием на экране, и все тут...

Разумеется, это не относится к тем немногим персонажам, которые попали в сюжет фильма из реальной жизни и которые своей мгновенной узнаваемостью сообщают дополнительную достоверность происходящему, придают пространству вымысла ощутимую материальность и стереоскопичность. Я имею в виду артиста Михаила Козакова и поэта Булата Окуджаву, изображающих в этих необычно предлагаемых обстоятельствах обычных самих себя. Неожиданность такого «документального» присутствия обоих в игровом фильме уже сама по себе не только занимательна, но и слегка иронична. С другой стороны, именно эта абсолютная фактичность двоих ко многому обязывает и остальных исполнителей. Она невольно сказывается на общей стилистике фильма, на всей его эмоциональной атмосфере. Не потому ли картину Балаяна отличает редкостная естественность поведения перед камерой всех действующих лиц и впечатляющая манера актеров изъясняться предельно «разговорно», подчас даже пренебрегая ради этого не только правилами синтаксиса, но и требованиями логики.

Однако во имя чего свели авторы фильма здесь, в Болдине, всех этих мужчин и женщин? И веселого, словно по-приятельски подмигивающего жизни журналиста, всерьез увлеченного пушкинской темой Алексея Петровича с молоденькой и, видимо, совсем недавней женой Таней (О. Янковский и Т. Друбич). И одинокого экскурсанта Анатолия Климова (А. Абдулов), этакого безмятежно нахального человека, попытавшегося с хода совратить Таню. И директора местного музея Дмитрия Федоровича, с которым Алексей и Таня состоят в близкой дружбе, называя его попросту Митя (А. Збруев). И не говорящего по-русски мсье Дардье, с которым Таня охотно болтает по-французски (А. Адабашьян). И уже упомянутых Козакова и Окуджаву. И любительскую труппу мимов во главе с их режиссером, энтузиастом «ломкой и затяжной пластики» сценического безмолвия. И других экскурсантов, приехавших сюда, в Болдино, на пушкинские дни. И пожилых участников колхозного фольклорного ансамбля, которые по случаю праздника привычно поют и приплясывают перед телекамерой.

В самом деле, во имя чего все это? Ведь не ради того, чтобы мы еще раз услышали, как Окуджава исполняет свой романс «Былое нельзя воротить...» или тоже давнюю, не раз цитированную по разным поводам песенку, ту самую, где «на фоне Пушкина снимается семейство, фотограф щелкает, и птичка вылетает...» И не для того, наверное, чтобы мы вникали в почти бессвязные обрывки оживленного интеллектуального «трепа» о трудностях воплощения образа гения на сцене и на экране. И не для того, конечно, чтобы поразить нас фрагментами из пантомимы, посвященной болдинскому заточению поэта во время холеры (бессловесное действо о волшебнике слова — чем не повод для иронии!). И уж, ясное дело, не с той целью, чтобы мы посмеялись над показушным хором современных «пейзан», старательно исполняющих подблюдную песню или частушки на местные темы, вроде следующей: «Пушкин был фигурой статный, чудны волосы вились. Все мечты и сказки Саши наяву теперь сбылись».

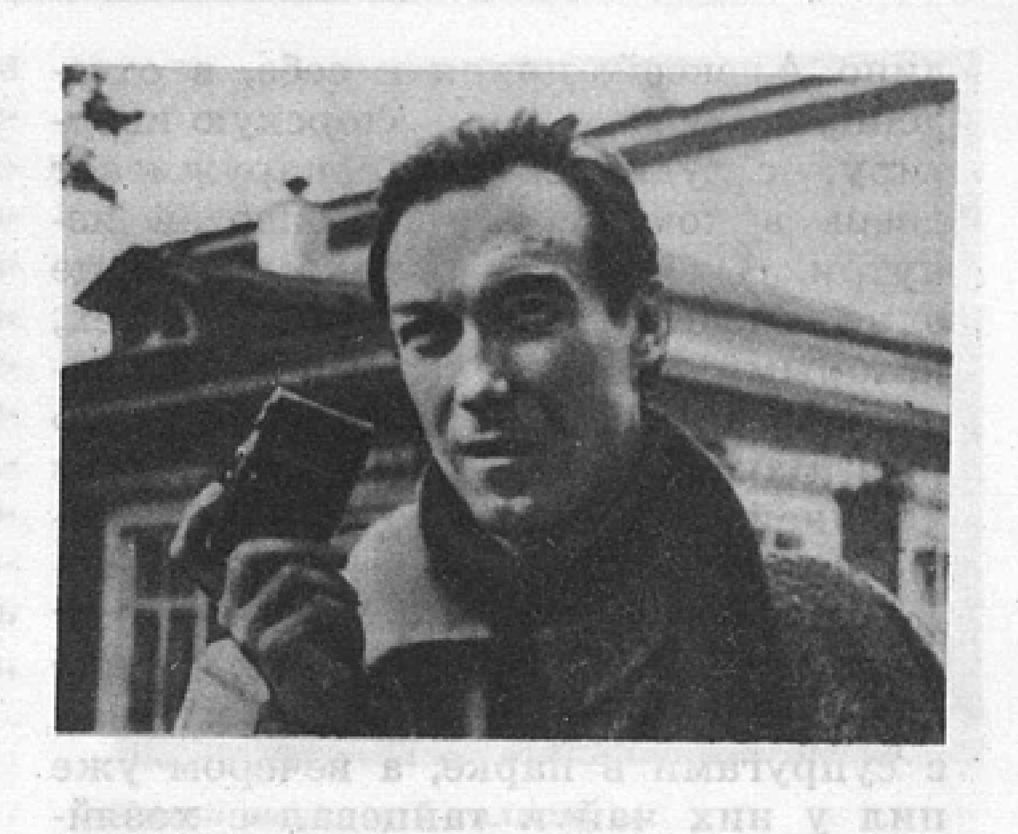
Нет, все это — периферия фильма, иногда комичная, иногда грустная, хотя в сумме таких вставных номеров немаловажная для его на-

строения. Немаловажная и с точки зрения эффективности ассоциативных ходов, рассчитанных на искушенного зрителя, умеющего приводить в связь разбросанные по обочинам сюжета намеки, даже самые, казалось бы, случайные. Однако для Балаяна, когда он снимал свой фильм, птичка, очевидно, должна была вылетать по совершенно конкретному поводу. По поводу жалости и симпатии к современному, так сказать, невольнику чести. Для постановщика главное в картине — любовный треугольник, хитроумно спроецированный прямо на гибель Пушкина.

В сущности, фильм Балаяна, насколько я понимаю, представляет собой продуманную и целеустремленную попытку создать современную, весьма компактную модель ситуации «Пушкин — Натали — Дантес». В сценарии Р. Ибрагимбекова его привлекла возможность исследовать нынешний, современный вариант поведения интеллигентного человека, столкнувшегося с фактом бесцеремонного посягательства на устои его семьи. Проследить, как жизнерадостный энергичный литератор, нежно любящий супруг и неутомимый шутник через полтораста лет после гибели своего кумира, являющегося для него примером человеческого, мужского, творческого и какого еще хотите совершенства, будет защищать в аналогичных обстоятельствах репутацию любимой женщины, семейное благополучие и свои нравственные принципы. Именно таковы, насколько я понимаю, были творческие вожделения создателей фильма.

Как же этот необычный и, прямо скажу, несколько умозрительный, но все же достаточно оригинальный замысел соотносится с его осуществлением? С тем, что получилось на деле?..

Тут я спохватился и с досадой на самого себя перечитал последний абзац. Ведь сама постановка критиком вопроса «замысел—осуществление» в принципе неправомерна и не случайно еще со школьной скамьи неизменно вызывала у меня глухой протест. В самом деле, ну кто может со всей определенностью утверждать, мол, я знаю, что хотел сказать автор своим произведением? Да никто! В том числе зачастую — и сам художник. А потому имей совесть и рассуждай сколько твоей душеньке угодно о том, что, на твой просвещенный взгляд, в картине сказалось и какой ты ее видишь. Иначе говоря, что, по-твоему, она собой представляет независимо от намерений автора. Тем более что история искусства свидетельствует — результат действительно сплошь да рядом не соответствует исходному творческому посылу художника, не говоря уже о том, что часто прямо противоречит ему. Больше того, в таком противоречии умные люди не раз усматривали победу истинного искусства над авторской субъективностью, торжество художественной правды над предвзятостью первоначальной идеи.



«Храни меня, мой талисман». Алексей — О. Янковский

А может быть, так получилось и на сей раз? Ведь поведение героя картины чем дальше, тем меньше отвечает лестным аттестациям, которые дали ему создатели фильма в процессе постановки. Настолько, что к концу картины поведение Алексея скорее озадачивало меня, чем располагало к нему.

Однако давайте по-порядку. Итак, на другой день после приезда в Бол-

дино Алексей, придя к себе, в отведенную супругам директорскую квартиру, с удивлением обнаруживает дверь в комнату Тани запертой изнутри. Очередной розыгрыш? Еще одна смешная выходка в ряду тех, которыми супруги то и дело забавлялись накануне? То-то и оно, что нет! На стук дверь отворяется, и из Таниной комнаты выходит не то чтобы смущенный — скорее раздосадованный Анатолий Климов. Тот самый одинокий экскурсант, который еще вчера приметил Таню и заговаривал с супругами в парке, а вечером уже пил у них чай и танцевал с хозяйкой. Теперь Таня, находясь в состоянии крайнего душевного смятения, тщетно пытается что-то объяснить мужу, но тот ее не слушает.

Словом, Алексей, которого только что кто-то обозвал по телефону «рогоносиком», вызывает Климова... на дуэль. При этом он, несмотря на свалившееся на него несчастье, проявляет хотя и грубоватое, но все же рыцарство. Что же касается Климова, то тот ведет себя не без наглости, впрочем, ленивой и даже незлобивой. В поведении Алексея он видит лишь старомодное чудачество («Давайте поговорим нормально!.. В каком веке вы живете?», «Ведь ничего же не было...»). Тем не менее после нудных препирательств Климов, пусть нехотя, пусть с иронической снисходительностью, все же принимает вызов.

Комизм создавшегося положения по-настоящему ощущает лишь Климов. Алексей для этого слишком взволнован, а постановщик намеренно этого комизма не замечает, видя как раз в своей нейтральной позиции источник выразительности. Однако Балаян не скрывает, что Климов с его невозмутимой, даже какой-то детской верой в свое право на миг удовольствия играет тут чисто служебную роль. Обидчика как такового. Ведь мне так до конца и не скажут ни кто он, ни откуда, ни сколько ему лет, ни что с ним стало потом. Я и после картины буду знать о нем меньше, чем, к примеру, о промелькнувшей в кадре самодеятельной актрисе, играющей в болдинской пантомиме не то Натали, не то Холеру. О ней по крайней мере известно, что она студентка Института легкой промышленности.

Зато в моральном плане Климову сразу же была дана возможность приоткрыться. Уже в начале знакомства с Алексеем он склонен, например, реабилитировать Дантеса и противопоставить ситуации «Пушкин оскорбленный» зеркальную: «Пушкин оскорбитель».

— ...Может, вернемся к Дантесу? Молодой человек приезжает в Россию, встречает молодую красивую женщину, влюбляется... Это нормально... Так, дальше. Двадцатитрехлетний Пушкин приезжает в Одессу, встречает молодую красивую женщину — я имею в виду Воронцову,— влюбляется... И представьте себе такую ситуацию: Воронцов вызывает Пушкина на дуэль... А? И Пушкин оказывается в ситуации Дантеса... Как тут с нравственностью? — не без ехидства заключает Климов.— Разве это не одно и то же? А донжуанские списки...

Как видите, цинизм Климова не так уж вульгарен. Климов как бы заранее пытается подвести под свою вседозволенность историко-литературное обоснование. Алексей, надо сказать, не нашелся тогда с убедительным возражением на климовскую апологию относительно зла. Ссылаясь на слова Пушкина, он только заметил в тот раз, что, мол, большой человек может быть мелок и даже мерзок, но не так, как представляют себе обыватели. Это уже потом, встретившись с Климовым снова, он скажет ему:

— Даже если бы Воронцов вызвал Пушкина на дуэль, а не писал бы реляции в Петербург, даже в этом случае Пушкин бы не мог оказаться в ситуации Дантеса... Пушкин, у которого было несколько дуэлей, никогда никого не убил и даже не ранил...

Судя по всему, авторы видят в этом предварительном, пока еще словесном поединке центральных персонажей зерно лежащего в основе фильма конфликта. Ведь и название картины не что иное, как рефрен известного пушкинского стихотворения, навеянного старинным перстнем с сердоликовой печаткой, подаренным поэту именно графиней Воронцовой. И проникнуто это стихотворение, призванное, очевидно, стать эмоциональным камертоном фильма, светлой печалью былых волнений:

...Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи желанье;
Храни меня, мой талисман.

Но вот словесный спор героев относительно гипотетической дуэли Пушкина внезапно оборачивается их собственным поединком. И пока в Болдине гуляет во всю фольклорный ансамбль, Алексей и Климов шагают полем в сторону заболоченного лесного оврага. Впереди Алексей с заряженной Митиной двустволкой (как потом выяснится, взятой без спроса), позади — дирижирующий зонтиком и вообще всячески паясничающий, но послушно идущий следом Климов.

О том, что произошло на месте поединка, мне, зрителю, станет известно после. А пока я, перескочив по воле автора через эпизод дуэли, вместе со смертельно напуганной Таней и не на шутку встревоженным Митей узнаю от вернувшегося и сразу принявшего снотворное Алексея, что он убил человека.

— ...Мы стрелялись. Была дуэль... Сперва он стрелял, потом — я.

Через какое-то время, проснувшись, он скажет плачущей Тане:

— А как, по-твоему, я должен был поступить?.. Написать на него жалобу? Или сделать вид, что я ничего не вижу?..

А потом... Потом Алексей снова ляжет, и начнутся мои зрительские недоумения, с которыми я так и досижу до конца фильма... Больше того, с которыми я буду пытаться и



«Храни меня, мой талисман». Таня — Т. Друбич

так, и этак примириться по сей день. Потому что, положив Алексея на кровать и заставив его мысленно вернуться в овраг, автор, с помощью повествовательной инверсии (как потом выяснится, весьма лукавой) сделает меня очевидцем того, что там произошло. Вот когда мне ничего другого не останется, как пожать плечами или развести руками.

Никакой дуэли, оказывается, не было. А было то, что сначала Климов, осыпая противника шуточками и издевательскими замечаниями то на «вы», а то и на «ты» («У вас сапоги не промокают? Нет? А у меня промокают что-то...», или: «Ты же взрослый человек, а черт те что устраиваешь...», или: «Тоже мне, Пушкин!..»), долго держал Алексея под наведенными на него стволами. А потом, решительно отказавшись стрелять и отдав ружье обратно Алексею, сам долго стоял под наведенными на него стволами, по-дурацки держа над головой зонтик и что-то насвистывая. До тех пор, пока Алексей то ли от нервного напряжения, то ли еще по какой причине не упадет на землю без сознания. Тогда Климов, еще раз обозвав его «рогоносиком» и облив из найденной консервной банки болотной жижей, напевая что-то себе под нос, неторопливо скроется в кустах, чтобы и вовсе исчезнуть из фильма.

Итак, пушкинская трагедия в наши дни может (должна?) обернуться фарсом. Дуэль не состоялась, но ее инициатор, так сказать, невольник чести, оскорбленный и измученный происшедшим, вернувшись, почему-то долго морочит голову жене и другу, настаивая на том, что стал убийцей. Это длится до тех пор, пока Митя не обнаруживает, что кровавые россказни Алексея — брехня, потому что все патроны целы. О чем и рассказывает Тане, а незадачливого приятеля справедливо обзывает «юродивым». А тот, смущенный разоблачением, на вопрос: «Зачем ты это сделал?» со слезой в голосе отвечает: «Не знаю...» И добавляет: «Не знаю...» Затем следует молчаливая сцена ласкового примирения супругов, завершающая фильм.

И вот я сижу и думаю: а зачем со мной сыграли такую шутку? В чем провокационный смысл предложенной мне повествовательной инверсии? Зачем меня сначала заставили поверить в то, что Алексей убил обидчика, а потом разуверили? Зачем заставили обмануться в моих фабульных ожиданиях и в моем лестном мнении относительно Алексея как личности. Может быть, я чего-то не понял, приняв обостренное чувство собственного достоинства за главное свойство его характера, за его талисман «во дни раскаянья, волненья»? Может быть, я напрасно отнесся с доверием к высказываниям Р. Балаяна и О. Янковского, предваряющим публикацию сценария в печати? Давайте проверим.

Судя по этой публикации, для постановщика главное в картине — мысль о том, что, определяя духовное содержание личности, следует исходить из требований, предъявляемых ею к себе. А исполнитель центральной роли высказался еще яснее: «Мой герой оказался человеком с удивительно тонкой кожей... Он ставит знак равенства между своей честью, чистотой любви и жизнью...» Именно такого рода люди, считает О. Янковский, «наша защита от пошлости, грубости и самодовольства». Вот такая аттестация дана образу Алексея изначально.

С подобной установкой я, по-видимому, и смотрел картину. А она оказалась на поверку иной. В чем-то, возможно, и сложнее, но во многом, как мне теперь ясно, значительно проще. Правда, к счастью, чуждой какого бы то ни было морализаторства. Однако какой ценой? Добро бы только ценой некоторой дозы жалостливой иронии. Но в том-то и дело, что эта грань в фильме неожиданно перейдена. Алексей с его обманом в конце попросту жалок и смешон. Наша защита, наш талисман от пошлости? Нет, что-то не похоже...

И все-таки как-то ведь нужно объяснить странное поведение героя после несостоявшейся дуэли, а тем самым привести все происшедшее в картине к некоему выводу. Попробуем истолковать фильм с разных сторон. Ну, хотя бы так.

Способ разрешения конфликтов чести, уместный в прошлом веке, в наше время воспринимается как смешной анахронизм. Настолько нелепый, что невольно влечет за собой еще большую сумятицу в сознании. И, конечно, дуэль — не выход из положения. Но как-то ведь надо отстаивать свое человеческое достоинство от посягательств «всяческих охотников до наших жен». Ведь «их и по сегодня много...» Но как? Картина как раз и подводит зрителя к этому вопросу.

Резюме бедноватое, конечно, для столь артистично рассказанной истории... Пожалуй, следует поискать еще.

А что если так. Уязвленный минутным предательством жены, Алексей просто не может отказаться от искушения помучить ее в отместку, а потому пугает Таню теми последствиями, какие повлекла бы за собой дуэль, окажись она правдой. Мол, по твоей вине я стал убийцей, и не только меня, но и Митю теперь привлекут к ответственности...

В таком истолковании, пожалуй, уже что-то есть.

Или вот еще вариант. Натура не-

предсказуемая, импульсивная, Алексей в решающую минуту оказался слабаком, потому что убить человека, даже ненавистного, все-таки выше его сил. Отсюда обморок, а потом мучительное чувство стыда, которое он пытается заглушить иллюзией своего торжества над подлым обидчиком. Ложь во спасение...

Психологически этот вариант, наверно, более содержателен, однако в нравственном отношении он еще сильнее дискредитирует личность Алексея.

Наконец, могу предложить еще одну версию того, что невольно, вопреки авторским намерениям, сказалось в фильме через финальную фантазию героя. Очень может быть, что Алексей придумал эту историю с убийством еще и потому, что он просто мистификатор по натуре. Потому что не быть самим собой и выдавать себя за кого-то — стойкая потребность его души. Потому что таким способом, не от себя, в обход себя, ему, уже немолодому человеку, легче находить общий язык с молоденькой женой. И вообще ему легче вписываться в окружающую действительность играя.

Заметьте, он все время норовит кем-то прикинуться. Если в шутку — то хромым, то боярином, то старым китайцем. Если всерьез — то даже убийцей. Это какой-то странный способ контакта с действительностью через придуманное личное инобытие. Может быть, подобная «самодеятельность» скрашивает ему жизнь, давая выход врожденному артистизму, не вынуждая его прибегать к тем «стыдным» формам «игры в искусство», какие являют собой претенциозные мимы-любители или фольклорные пейзане. А может быть, наоборот, через эту игру он добирает что-то необходимое, компенсируя таким образом свою житейскую неудовлетворенность или профессиональную недостаточность? Ведь мы же его совсем не знаем. В самом деле, откуда в нем это? Откуда он сам?

Поскольку авторы на эти вопросы ответа не дают, мне остается осторожно высказать собственные предположения. На мой взгляд, он попал сюда, в «Талисман», из фильма Балаяна четырехлетней давности «Полеты во сне и наяву». Только там ему было сорок лет и он звался Сергеем, а здесь ему соответственно сорок четыре года и зовут его теперь Алексеем. Оба они по натуре — актеры, оба словно бы все время видят себя со стороны, оба даже наедине работают «на публику». Оба путают — когда они живут, а когда «играют в жизнь».



«Храни меня, мой талисман». Климов — А. Абдулов

Быть может, так получилось потому, что образ героя «Полетов во сне и наяву» настолько «прилип» к Янковскому и настолько дорог Балаяну, что они не сумели отделаться от него при переходе на другой материал. И все-таки между героем «Полетов» и Алексеем еще более существенно различие. Ведь, если исходить из иерархии художественной значимости, Алексей стоит явно на ступеньку ниже. Если герой «Полетов» являл собой весьма выразительную разновидность «певчего дрозда», то есть открытого еще в начале 70-х годов грузинским режиссером О. Иоселиани типа «лишнего человека» нашего времени, то герой «Талисмана», конечно, не достиг такой степени социально-психологического обобщения. В нем типичны не столь-

ко особенности общественного существования, сколько навыки личного самоутверждения. Тот мистифицирует преимущественно других, этот в результате — себя. Тот, если можно так выразиться, несчастен социально, этот — лично. Там все восставало против героя, и среда отторгала его. Здесь вокруг его «игры в жизнь» процветает «игра в искусство», на фоне которой он как-то блекнет...

Вот и такое толкование образной семантики нового фильма Балаяна, наверно, возможно. Да и вообще все предложенные версии, по-моему, правомерны. Каждая «имеет роль», каждая «играет значение». Вот только объективной обязательности не несет в себе, пожалуй, ни одна из них. В результате художественная суть картины оказалась не столько содержательно многозначной, сколько иронично неопределенной.

Образ запечатлен, но момент истины все-таки не схвачен. Ружье не выстрелило... Птичка не вылетает...

В. ДЕМИН

В надежде на талисман

Итак, это мой Мартынов,
Итак, это мой Дантес!

Дм. Кедрин

Новый фильм Романа Балаяна полон странностей. Он их не боится. Он копит, коллекционирует их.

Михаил Козаков и Булат Окуджава здесь предстанут от своего лица, с собственными песнями, с запальчивыми монологами. Если это прием, почему бы не развить его? Добавить, скажем, Елену Образцову, Гарри Каспарова, Олега Янковского... Стоп! Янковский тут как тут, но зовут его, представьте, Алексей Петрович, и нам надо сделать усилие, чтобы поверить, что он — журналист.

Хороши, в самом деле, правила игры, которые то вводятся, то отменяются!

Но всего забавнее, что путаницы не происходит, и зритель улавливает почти мгновенно: да, в настоящем Болдино, в настоящем музее, перед настоящими экспонатами ходят-бродят Алексей и Таня, муж и жена, только уже не «настоящие», а сыгранные популярными актерами.

Смешение стихий продолжается из кадра в кадр, на втором плане — фольклорная группа с куплетами, должно быть, не сочиненными к фильму, она выглядит толпой ряженых, еще похлеще, чем участники театрализованных живых картин на хрестоматийные пушкинские сюжеты. И тут и там видишь дань внимания всенародному поэту, искреннюю, не без трогательности, но при этом — не очень умелую, полутрафаретную, с налетом невольной пародийности.

Фильм еще, по сути, и не начался, разворачиваются самые первые эпизоды, движутся по аллеям болдинского парка вереницы, ручейки посетителей, перед памятником, «на фоне Пушкина», снимается семейство за семейством, а мы уже упоенно, с головой окунулись в то, что можно принять за главную тему картины.

Пушкин — и мы, сегодняшние. Пушкин — и что нас в нем интересует. Необъятность этого духовного материала — и что мы, как пчела с цветка, из него берем: кто — опору в нравственных исканиях, кто — божка для дежурного славословия, кто — пяток избитых истин, хоть сейчас в словарь мещанской пошлости, гневно начатый когда-то Флобером.

Но — очередная странность! — ни на шаг дальше в постижении этой темы мы и не двинемся. Тщетны споры, какой же все-таки эмоциональный заряд несет пушкинский «фон», прописанный столь плотно, густо, сжато до конденсата — иронический

или лирический, переходящий временами то в благоговейный, а то — страшно сказать! — в издевательский. Тщетны, потому что постановщика интересует как раз непрореженная, не приведенная к общему знаменателю пестрота, где все принципиально перемешано — от патетики до саркастического испуга, от безвкусицы до нелепых чрезмерностей.

Да и полно, в этом ли истинная тема картины? Не есть ли это необходимый общий зачин для размышлений о вполне конкретном, индивидуальном случае — перекличке сегодняшнего духовного опыта литератора Алексея Петровича с некоторыми данностями биографии другого «литератора», Александра Сергеевича, окончившего свои дни на дуэли сто пятьдесят лет тому назад?..

Сценарий Рустама Ибрагимбекова опубликован, правда, не в окончательном его варианте[1]. Но тем интереснее: к нашим рассуждениям об увиденном на экране добавится ощущение курса работы, логики преображения прежнего литературного материала.

Логика эта такова: «пушкинское» аккумулировалось в замысле, вырастая из дозы житейской, вполне достоверной, до нынешнего, чуть ли не вселенского масштаба.

Болдина в опубликованном сценарии нет. Нет никаких музеев, никакой юбилейной самодеятельности. Кирилл Константинович — так зовут будущего Алексея Петровича — преподаватель литературы. Пушкин — его «пунктик», его страсть, и когда штурман Брянцев, случайный знакомый по теплоходу, решает поближе сойтись с Кириллом Константиновичем и в особенности с его женой, он естественно отыскивает вопрос, связанный с Дантесом...

Сценарий прихотливо и изобретательно пользуется «многоэтажным» приемом перебивки временных пластов: параллельно разворачиваются домашнее дознание о дуэли, сама дуэль, ее предыстория. Сюжет протяжен, многодневен. На теплоходе Брянцев был всего только назойлив, грубоват, неумен,— тогда как истинным гением зла и преуспевшим соблазнителем он становится позже, свалившись, как снег на голову, в семейство, которое не могло быть ему радо и — так, по крайней мере, показалось мне — имело все основания выставить за дверь вежливо, но непреклонно. А может быть, и не очень вежливо. Отсюда невольный мотив виктимологии — виновности жертвы в том, что с ней приключилось по избытку доверчивости.

Балаян обрезает все «до» и «после». Его фильм, как драма у классицистов, разворачивается в одни сутки. Фильм дорожит повышенной интенсивностью пушкинского фона: обидчик-соблазнитель, подобно дьяволу, возникает в ответ на елейное благолепие сладкогласых хороводов. И вдобавок Вилен Калюта, недавний триумфатор «Полетов во сне и наяву», мастер широкоугольной оптики, певец многоярусных, многоступенчатых пространств, здесь, в «Талисмане», работает почти исключительно длиннофокусными объективами. В кадре тесно, фигура вминается в фигуру, второй план, даже пойманный мимоходом, будто оттесняет происходящее на переднем к самому краю игрового пространства, к авансцене.

Общее ощущение: реторта. Наблюдение за жизнью в пробирке, по специальному биологическому замесу. Художественный эксперимент, поставленный по математической логике: «дано», «получено», «следовательно», «что и требовалось доказать».

В фильме обидчик Брянцев потерял свою форму офицера гражданского флота, потерял приписку к кораблю и вообще к какой-нибудь профессии. Потерял и прежнюю фамилию. Теперь он Анатолий Климов. Человек, возникающий из толпы экскурсантов. Человек, растворяющийся в лесу, в туманном загадочном мареве, за струями дождя. Не столько характер, индивидуальное лицо, сколько некая злая сила, сю-

[1] «Искусство кино», 1986, № 4.

жетная энергетическая величина — без нее в реторте ничего не произойдет, художественный эксперимент не состоится.

Нужна оговорка: оказавшись в условиях фильма «силой», Александр Абдулов играет вовсе не только это. Его персонажу, чтобы совершилось дальнейшее, вполне достаточно быть тупым, биологическим наглецом. Он же на первых порах растерян, неловок, не попадает в такт, в шаг беседы, в лад отношений, хоть и чужих для него, но, может быть, мучительно желанных. Кажется хотел бы, отчаянно хотел бы стать — не просто человеком, но «гомо сапиенс», мыслящим, то есть истинно интеллигентным индивидом. Да ведь не получится: становой хребет не тот, череп с добавочной толщиной костей приспособлен смотреть не прямо, а только снизу, взглядом шакала. И кажется ему, что все это видят, что вот-вот притопнут, вышлют за порог. Главный ужас для него, как для всякой нечистой силы, в обличении, в осенении крестом. Ведь тогда останется одно — рассыпаться. Но не удостаивают даже и этим. Знают ему цену, но держатся на равных. Стало быть, не боятся, значит, вовсе уж считают ни за что! Вот и остается ваньку ломать с глупейшими вопросами, пачкать гнусным своим прикосновением ваши святыни и талисманы, сморкаться в ваши инкунабулы, гадить вам в душу, воровать ваших жен. Но все исподтишка, урывками, пряча в землю глаза, приотворачиваясь, с готовностью по окрику — тут же в конуру, недовольно урча, но негромко, для самого себя.

Фигура живая и мерзкая до гадливости.

Перерождение происходит за запертой дверью. Оттуда Климов появляется героем, с лучезарным сиянием подлой физиономии. Так вас, так вас, плотью, постелью — это вы еще не успели отменить! Одежда его в сравнительном порядке, но нет, надо торжественно застегиваться — это ритуал, как и отстранение возмущенного мужа от изменницы-жены, как и насмешливое снижение «старомодного» накала сцены: «Давайте поговорим нормально!.. В каком веке вы живете?» И особенно это, с подчеркиванием, гнусноухмылочное: «Ведь ничего же не было, слышите?..» Он предлагает вполне «интеллигентную» линию поведения, которое по сути — трусливо и подло: поверь, несмотря на очевидность, что ничего не было, что славной своей женушке ты можешь по-прежнему доверять; ну, и разойдемся по-хорошему, а я пойду искать очередного книжного дурака, чтобы такой же или другой подлостью выместить на нем мою врожденную неполноценность.

Так все-таки — «было» или «не было»?

Верный избранной стратегической тенденции, Роман Балаян склонен ответ и на этот вопрос оставить за кадром. Многое — за то, что «было», но все же не на сто процентов, не наверняка, и желающему разрешается, несмотря ни на что, выбрать линию, от которой отказался Алексей Петрович: не поверить, что «было». Для художественного эксперимента, который ставит режиссер, это тоже, строго, по-научному рассуждая, не суть важно.

В опубликованном тексте сценария все «было», незамутненно, со всей горькой определенностью. Муж-преподаватель отправился читать лекции, жена-домохозяйка затеяла стирку, непрошенный гость ходил за нею и без устали говорил о своей необыкновенной любви, еще с той поры, с теплохода... Потом он вывел их дочку погулять и из автомата позвонил мужу, назвал рогоносиком. Вернулся и продолжил приставания, с таким специальным, иезуитским расчетом, чтобы муж, нагрянув нежданно для Вики, застал их в самой несомненной ситуации.

С обычной для него психологической обстоятельностью Рустам Ибрагимбеков аргументирует то, что на первый взгляд кажется невозможной нелепостью. Испытывала не-



«Храни меня, мой талисман». М. Козаков, Б. Окуджава, Митя — А. Збруев, Алексей — О. Янковский

приязнь — но слушала комплименты. Презирала — но, может быть, склонна была поиграться, поддразнить. Любит мужа, не мыслит жизни без него, но — кто знает, что намешано в тайниках нераскрытого женского сердца... И вот — будто морок, наваждение, именно что «падение», за что сама же себя ненавидит. Остается: «Если можешь, прости». Остается взаимная боль, горе на двоих, которое, бывает, даже сплачивает. И самодовольная морда удачливого хама.

Вика в фильме стала Таней, помолодела. Дочери они с Алексеем пока не имеют. И вообще, похоже, молодожены. Надругательство теперь выглядит еще святотатственней, но ведь и загадочней, не правда ли?

Феномен Татьяны Друбич в нашем кино, думается, еще привлечет специальное внимание. Врач по профессии, не оставленной сейчас, она с юных лет успела сыграть уже больше десятка ролей, из которых чуть не каждая — событие. При отсутствии школы спасает, разумеется, прирожденный артистизм, повышенная, какая-то самоубийственная чуткость к собеседнику. Но и этого было бы мало, если б не человеческое, душевное богатство, которое исполнительница несет в себе и которое, распахнувшись в фильме, становится его неотъемлемой данностью.

Рустама Ибрагимбекова интересовала непростота связи многолетних супругов, связи более тесной, чем у напарников в многолетнем космическом рейсе. Возможно, когда-нибудь Татьяна Друбич сыграет что-то похожее. Пока что эта тема не для нее.

Роман Балаян увидел в сюжете Ибрагимбекова иное — чудо полного слияния, когда ощущают друг друга, не глядя, «вслепую», будто включены взаимные душевные волны приемников-передатчиков. И Таня Татьяны Друбич здесь — сама человеческая отзывчивость, чудо женского растворения в любимом, безоговорочного, безграничного, великого в своей безоглядности.

По фильму видно, что многое игралось врасплох, импровизационно, с озадачиванием партнера, с хорошо

подготовленными сюрпризами для него. Сцена, что начинается якобы возмущенным «Зачем ты меня сюда привез?» — чудо искренности и наивности, чудо добрейшего человека, решившего притвориться разозленным, но не знающего, как это делают. Потерянный, оторопевший Алексей Янковского — это как бы модель потерянного и оторопевшего зрителя, распахнувшего в изумлении глаза. Беспорядок и теснота? «Удобства» во дворе? Да видит ли она все это?! Она ведь глаз не сводит со своего Алексея, даже когда смотрит, кажется, в другую сторону.

Но если так, тогда «было» или нет?

Разумеется, не было.

Позвольте, позвольте! Да ведь сами же вы говорили: запертая дверь, победное поведение Климова, Таня, полуодетая и плачущая, истерическая сцена...

Да, так оно и есть. Никаких сомнений. Все это очевидно, но — не могло быть. И точка.

Самое поразительное, что эта двойственность нужна, необходима фильму. Ибо, с одной стороны, «победа» Климова должна выглядеть наичудовищной, наикощунственной. А с другой — одной попытки покусительства в свете всего дальнейшего было бы слишком мало. Чтобы художественный эксперимент принес запланированный результат, мы должны стать свидетелями соблазнения холодно, безошибочно задуманного и — удавшегося.

Остается небольшая, чисто психологическая лазейка: по юному максимализму, Таня преувеличивает случившееся. В ее восприятии «было» только в мыслях, в его намерениях, которым она не смогла, не успела, не догадалась вовремя дать отпор. Она чувствует себя виновной за все — а могло ли быть иначе в ее случае?

Тогда-то и звучат самые странные слова, которые мы никак не ожидаем услышать:

— Дуэль. К барьеру. Я вас вызываю.

Не для того ли, можем мы предположить, потребовалась непомерная концентрация подробностей второго, «пушкинского» плана, чтобы эта фраза прозвучала все-таки более или менее естественно, по крайней мере, не колола бы глаза абсолютной заданностью и смешным анахронизмом?

В опубликованном тексте сценария ее, фразу о дуэли, приходится записать на счет не совсем обычного героя, помешанного на Пушкине, на нравах и приметах эпохи. Следишь за ним с сочувствием, но как бы с полуулыбкой: эк, мол, чего отчебучил, запамятовав, какое у нас тысячелетье на дворе!

В фильме фраза о дуэли ищется Алексеем Петровичем в смятенном переборе возможных вариантов. Олег Янковский, очень сильно проведший всю эту сцену, показал нам своего героя выбитым из колеи, слетевшим с катушек, раздавленным морально, как червяк на лесной тропинке. Он не знает, что теперь надо делать. Он бормочет слова, смысл которых, кажется, сам же не улавливает. Кажется, что вся мыслительная энергия Алексея Петровича, с риском взрыва или всеобщего разрушительного замыкания, пущена на отчаянный, безоглядный перебор возможных решений. Ибо: а) перед ним не человек, а мразь, гнусь, отъявленное ничтожество; б) он совершил гадкий поступок, о котором он нисколько не жалеет; в) нет ровно никакой возможности ни отомстить, ни проучить, ни призвать шельмеца к порядку. Под влиянием всей болдинской обстановки вспыхивает фантастический вариант. Как соломинка. Как вполне безумная затея.

Параллель «Толя Климов — воспитанник барона Геккерна» не надо принимать всерьез. Имя Дантеса давно уже употребляется метафорически, как имена Обломова или Плюшкина. Маяковский не сомневался: «их и посегодня много ходит, всяческих охотников до наших жен». Говоря о дантесах, о мартыновых, имеют в виду общую формулу судьбы, такой неблагоприятной к поэтам, заводящей на них, будто часовой механизм, меха-

низм интриги с услужливым дуэлянтом вместо кукушки.

Что до фильма Ибрагимбекова и Балаяна, то здесь даже и эти, метафорические ассоциации звучат ослабленно, самым легким намеком. Под Дантесом понимается только оскорбитель, осквернитель, тот, кто дерзнул, осмелился протянуть руку не за своим. Других оснований для параллели нет, сколько бы вы их ни выискивали. В конце концов, реальный Дантес был, как можно понять, молодым прелестным животным, приверженцем писаных и неписаных светских церемониалов, с сердцем, бившимся пусто и ровно от ребяческого непонимания содеянного. Как ни скверно, как ни гадко это, наш современник Толя Климов много сквернее.

Дуэль нужна, чтоб показать, что она — тоже не выход. Кстати, по моральному кодексу пушкинских лет, стрелялись вовсе не с каждым, а лишь с тем, кого чувствовали равным себе. Вдобавок дуэльный поединок был приглашением оппонента взвесить свои поступки, проверить систему жизненных ценностей. Само приглашение к барьеру было вроде экзамена — насколько ты уверен в том, что прав, согласен ли рисковать за свой поступок головою? Проверялась и смелость как необходимая черта достойного характера, но лишь во вторую очередь. Накуролесил, помальчишески принял вызов и поплатился — малопочтенная эпитафия. Наконец, не обязательно было и убивать. Важно было, что я, уязвленный вами, становлюсь под пулю за то, что свято для меня. А вы? Станете? Ну, так я накажу вас дважды: во-первых, стреляйте, я жду; после той вашей подлости сделайте новую, убейте безоружного; а во-вторых, помучив вас пятнадцать секунд под моим прицелом, я выстрелю в небо.

Недаром прозвучало в фильме: Пушкин никого не убил. *Его* убили. Когда он вышел защищать то, что было ему дороже жизни.

Имея перед глазами дуэт А. Абдулов — О. Янковский, как не вспомнить недавний нашумевший спектакль «Диктатура совести» по пьесе Михаила Шатрова. Там у Янковского веселая роль — цепь озадачивающих парадоксов, точных ударов по догматам благонамеренности, текстовых ударов, под которыми, как выясняется под занавес, стоит подпись Фридриха Энгельса. Абдулов и там — на противоположной стороне баррикад; он сначала поражает зал чудовищным монологом Петра Верховенского из «Бесов», а потом возникает в облике сегодняшнего сверхблагонамеренного мещанина, пусть даже из кабины самосвала. «А я работаю! — горланит он.— И хорошо работаю, вот! Что вы еще от меня хотите?» В ответ раздается: «Это не доблесть. Крепостные из-под палки тоже хорошо работали».

Простая, казалось бы, мысль. Почему зал каждый раз взрывается аплодисментами?

Оказывается, сегодня недостаточно хорошо работать, мало быть на уровне механического робота или не рассуждающего крепостного. Многообещающий «человеческий фактор» начинается с того, что в работнике начинают видеть личность, ищут с ним деловых контактов на новом, не оскорбляющем его достоинство уровне. Что же тогда говорить о переменах в общественном климате, о решительных шагах в сторону гласности и демократии? Лозунг останется привлекательным, но пустым, если его не подкрепить воспитанием новых навыков — прежде всего навыков достоинства личности.

У Алексея Петровича этих навыков нет. Наш герой не знает, как отбить или проучить посягателя на его достоинство. Как человек, впервые подошедший к турнику, он и рад бы повторить завидные комбинации чемпионов по гимнастике, да не знает, как это делается. У него не развиты соответствующие мышцы. Духовный атлетизм не меньше, чем телесный, требует работы и тренировки. Недурно тренированный в других ин-

теллектуальных областях, Алексей Петрович здесь — новичок, много хуже, чем дилетант.

Ну, а мы с вами?

Не дай бог, уважаемый читатель, чтобы вы оказались в ситуации Алексея Петровича и Тани, но нет, на правах мысленного эксперимента,— как бы вы поступили на их месте?

Идти в милицию?.. Написать по месту работы, в местком? А может, просто двинуть кулаком прямо по ухмыляющейся физиономии? Между прочим, не самый плохой способ учить нахалов. И господь, говорят, добавляет сил встающему за святое дело.

Скажем откровенно: мы иссякли, больше наша фантазия и наш житейский опыт ничего не в силах нам подсказать. Отвергнув вместе с нами эти три варианта, Алексей Петрович находит четвертый. Плагиаторский. С чужого плеча. Совсем не современный. Но вот тут-то и начинается картина.

Верно было отмечено в Алексее Петровиче удивительное для человека его лет стремление к притворству, к розыгрышам, к переоблачениям. И самая страшная из всех его игровых личин — карлик. Помните? Алексей Петрович вернулся домой, обеспокоенный непонятным телефонным звонком, но никак не связывающий его со своими домашними обстоятельствами. Тани в первой комнате нет. Он решает, что она, продолжая их игры, спряталась, и сам включается в шутовское действо. Присел до пола, колени у плеч, прикрыты пиджаком, на лице — карнавальные очки, потешное подобие бородки... Страшноватые полчеловека бродят по квартире, заглядывают под кровать, в другие укромные места, пока не натыкаются на запертую дверь в соседнюю комнату. Час пробил. И этот час застал его врасплох, в самочинном карликовом существовании.

С предельной показательностью, как все в этом фильме, нам преподносится выношенная мысль режиссера.

О чем же мечтает карлик, чтобы превзойти всех вокруг? О том, чтобы забраться на плечи великана! Тут-то и припомнился нашему литератору дуэльный опыт великого Пушкина.

Подчеркнем этот момент. Обстоятельства подступились к Алексею Петровичу с вопросом:

— А вы не крепостной ли, уважаемый товарищ? В переносном, конечно, смысле. В смысле жизни вашего духа, ощущения личного достоинства. Будете жаловаться барину, что в вашем лице прежде всего оскорбили его? Или снесете, плюнете — то ли, мол, еще приходилось терпеть, причем беззвучно, не осмеливаясь рта открыть для протеста!

А он, получается, ответил следующее:

— Нет, я не крепостной. Я не снесу обиды и оскорбления. Потому что... потому что духом я... дворянин. Из прошлого века.

Эк куда тебя занесло, право слово! Что́ бы остаться самим собой, нормальным интеллигентом-восьмидесятником! Но тогда не было бы картины. Потому что, настаивает фильм, интеллигент-восьмидесятник перед натиском хамской силы беззащитен.

В чем я не могу согласиться с Б. Руниным — в сопоставлении Алексея с Сергеем, давним (уже «давним») героем Янковского и Балаяна из «Полетов во сне и наяву». То был персонаж, выключенный из данностей нашей жизни, из святынь, перечисленных в кодексах, официальных или неофициальных. Гениальная вампиловская «Утиная охота» взяла его на взлете явления, во всей трагической предопределенности конфликта такой личности с окружением. Презрение к делу, которым занимаешься, презрение к себе, что занимаешься этим делом, к начальнику, изрекающему только глупости да еще благоглупости, к семейным узам, давным-давно опостылевшим, к друзьям, которым знаешь цену, к долгу перед родителями, к любви, обманывающей в который раз... Справедливо или искренне заблуждаясь, Зилов всюду видит «липу», очковти-



«Храни меня, мой талисман». Климов — А. Абдулов, Алексей — О. Янковский

рательство высочайшей марки, «завышенные показатели» в самом широком смысле слова. В поисках ориентиров иной жизни он, естественно, выключается из налаженных связей, уходит в себя, чтобы там, в себе, погибнуть — не от охотничьей двустволки, так от алкоголизма или от очередной скандальной выходки, где уголовщина и решетка совсем рядом, сразу же, за кулисами. В. Мережко, сценарист «Полетов», присмотрелся к тому же явлению уже на закате его, на странном, надо сказать, закате. Когда развелось великое множество маленьких зиловых; когда атомарная выключенность из естественных жизненных молекул стала уже как бы образом жизни для многих и переживается без высокого накала драмы, а с уверенной налаженностью, комфортно. Симптомы остались прежними: неверие в свое дело, неуважение к окружению, отчужденность от жены, от матери, к которой, бросившись стремглав, он так и не доедет (как герой Вампилова не доехал ни к умирающему, ни к умершему отцу), слюнявые выспренности перед новейшей возлюбленной, слишком юной, чтобы ее принимать всерьез, да еще истерические сантименты перед младенцем-дочерью, выдающие непреодолимую природу внутреннего театра, хотя бы перед самим собой. Но симптомы симптомами, а самочувствие за ними уже другое — не катастрофическое, а отчаянное — до позерства, отрешенное — до предписанного интеллигентского набора. А тогда — самоубийство вполне заменимо крикливой шутовской сценой, и безоглядный уход в себя обернется нервной дрожью в сенном логове, сухими слезами, столь же искренними, сколь и предписанными негласным ритуалом.

Сегодня, оглядываясь на прожитые 15—20 лет, мы с высоких авторитетных трибун выявляем на языке философских категорий досадные элементы общественного застоя, отсут-

ствие живой, энергичной мысли в обществознании, преобладание в духовной культуре благонамеренных словес, противоречащих копившимся и нараставшим, якобы незамечаемым проблемам. Нынче, на другом рубеже, лучшие наши прозаики, от Виктора Астафьева до Чингиза Айтматова, от Валентина Распутина до Руслана Киреева, охвачены суровой, гневной озабоченностью — микрозиловщина, помноженная на миллионы человеко-экземпляров, обыденно сниженная, вульгарно агрессивная, сама собой собирается в неотвратимый ком и грозит каждому из нас потерей уже не личностных, а общих категорий добра и веры, одушевления, благородного идеализма.

Алексей Петрович потому, должно быть, не прояснен как индивидуальный характер (и сам фильм, возможно, по той же причине несет приметы лабораторного художественного эксперимента), что это — новый герой, с проблемами, до которых Сергей из «Полетов» не доходил, не дорастал.

Олег Янковский превосходно передал духовную вольготность, уютность своего героя, властвующие, пока судьба еще не потребовала его к барьеру. Он с Таней — соединенность на расстоянии, постоянная готовность к отклику всем телом, всей душою. Он с другом Митей (А. Збруев) — слияние, понимание с полуслова, одни воспоминания, одни игры, шутки. И — любопытный момент — такое же уверенное отношение к Пушкину, к «пушкинскому»: все ясно, все мне известно досконально... Гордыня духовности, ее зазнайство, забвение, что вся она в блаженной участи (якобы вынужденного) бездействия, что вся она пока еще для тебя — словесной, книжной природы.

Вот его — и наша с вами — драматическая вина.

Еще сильнее, резче, пронзительнее проводит Янковский всю последнюю треть картины. Боль доверчивой и жестоко униженной души он переживает как острую физическую боль, не дающую ни думать, ни вздохнуть свободно грудью. Дуэль имела бы гипотетический смысл, если б обидчик расхохотался или явно струсил, или тайно сбежал бы по дороге. Но чем больше он гаерничает с цветочком, с зонтиком, с «романтическими» позами под стволами двустволки, тем яснее, что он — неуязвим. Главным образом потому, что я бить его не способен. Надо бы, а? Надо бы. Да, надо бы. Стоит. Заслужил. Но я не могу, не в силах выстрелить. Скорее от потрясений способен грохнуться в обморок. И так буду стыдиться этого, что до времени покрасуюсь в обличье удачливого дуэлянта, а то и убийцы в глазах потрясенной жены и поникшего друга.

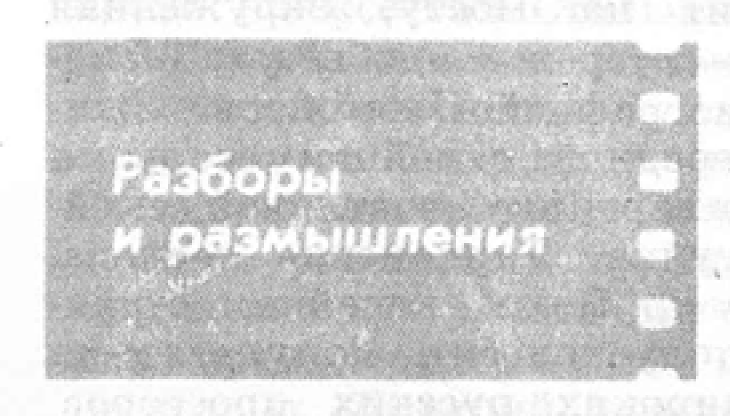
А. Збруев, блеснувший в упомянутом спектакле «Диктатура совести» могучей ролью цельнолитого догматика Андре Марти, тут будто наслаждается возможностью создать полярную крайность этого образа — Митю, открытого, естественно-душевного, хрупкого, чистого человека, впору, пожалуй, не столько пушкинисту, сколько — «толстовцу». Осознанно или нет, но сценарист и режиссер в этих эпизодах возни с Алексеем Петровичем намекнули нам на истинный выход из внешне безвыходного положения. Конечно, «мысль изреченная есть ложь», но верно и то, что «нам сочувствие дается, как нам дается благодать». Так и здесь: нуждается ли духовная победа в приметах первенства по ратоборству? Добро, которое с кулаками, может быть, уже и не добро? И боль твоя, захлестывающая Татьяну и Митю состраданием (посмотрим, сам-то ты на него способен?),— это и есть единственный способ достойно перенести подлый удар.

Да, ружье не выстрелило.

Но тем самым выстрелил в нас незаурядный, умный, талантливый, очень нужный и своевременный фильм.

Алла МАРЧЕНКО

...Когда бы не было так грустно



Николай Бурляев дерзнул на освоение двух смежных с актерской киноспециальностей: написал сценарий фильма «Лермонтов», сам поставил его, сам исполнил главную роль, и не только главную; в эпизодах мелькает Гоголь; словно неизвестный из «Маскарада», тайно и немо наблюдает великий провидец за дерзким поручиком, то ли осуждая, то ли благословляя на еще большую дерзость; немого Гоголя также играет Бурляев.

Фильму предпослан эпиграф из Белинского: «Его жизни суждено было проблеснуть блестящим метеором, оставить после себя длинную струю света и благоухания и — исчезнуть во всей красе своей...»

В. Белинский еще при жизни поэта написал две фундаментальные статьи о нем. Критик и потом то в письмах, то в рецензиях возвращался к Лермонтову, пытаясь угадать, «что же еще он сделал бы? Какие поэтические тайны... унес с собою в могилу?» Среди этих штрихов к портрету, как сказали бы мы сегодня, есть удивительные по прозорливости и энергии выражения. Николай Бурляев выбрал самый беглый, зато эффектный: блеснул... блестящий... струя... свет... благоухание...

Длинной струей света и благоухания предстала на экране жизнь Михаила Лермонтова. Свет без тени сгладил все: и обещанные в аннотации к фильму «острые драматические ситуации детства и отрочества», и «трагические события зрелости», и отношения с отчизной, и характер поэта.

Формально драматизм, разумеется, присутствует. Елизавета Арсеньева, бабушка (Инна Макарова) с нервом демонстрирует неприязнь к зятю, и не узнать в суетливой домашней забот-

«Лермонтов».
В роли М. Ю. Лермонтова — Н. Бурляев



«ЛЕРМОНТОВ».
Сценарий и постановка Н. Бурляева. Оператор О. Мартынов. Художник В. Юшин. Композитор Б. Петров. Звукооператор Л. Тереховская. «Мосфильм», 1986.

нице вдову Арсеньеву, по себе Столыпину,— «женщину замечательную по уму и любезности»; сам Сперанский — «великий муж», в бытность пензенским губернатором, не считаясь верстами, частенько навещал Тарханы единственно для размена чувств и мыслей с хозяйкой — старшей сестрой друга своего, Аркадия Алексеевича Столыпина.

Наталья Бондарчук (Мария Михайловна, маменька) старательно изображает страдание — увы, только душевное: представить в жанре движущейся живой картины, в роли без слов, умирающую от чахотки юную хрупкую женщину актрисе с внешностью и статью зрелой матроны не так-то просто даже при наличии дара и обаяния.

Юрий Петрович Лермонтов, папенька (Борис Плотников) кротко несет свой крест — любящего мужа, нежного отца и неугодного зятя.

Вова Файбышев (Лермонтов в детстве), разбуженный ночным скандалом, смотрит нам в душу прелестными, почти лермонтовскими глазами, и слезы дрожат на почти лермонтовских «умных черных ресницах». А Николай Бурляев, за кадром, внятно, отчетливо, каждое слово отдельно и вроде бы с красной строки, разъясняет зрителям смысл немой сцены, цитируя, почти точно, подходящий к случаю фрагмент из юношеской драмы Лермонтова «Люди и страсти».

«Я был как добыча, раздираемая двумя победителями».

Но эта коротенькая пантомима заключена в такую идиллическую рамку, что зритель тут же забывает о печальном, тем более что суть разногласий неясна, а вокруг — исключительная, слайдовая красота!

...Отец — на веслах, сын — на корме. Весла картинно взрезают зеркальную воду; Лермонтов, правда, запомнил пруд иным: «зеленой сетью трав подернут спящий пруд», но не искать же оператору О. Мартынову эту проклятую ряску!

Плотников (*проникновенно*). У лукоморья дуб зеленый, златая цепь...

Вова (*с голоса*). ...на дубе том.

Время действия: лето 1816. Мария Михайловна, скончавшаяся в феврале 1817, еще жива. Пушкин безмятежно расцветает в садах Лицея и ведать не ведает, что где-то, во глубине России, в пензенском захолустье, бывший армейский капитан Юрий Петрович Лермонтов «шепчет наизусть» еще не написанного им «Руслана...»

Разлучница-бабка, правда, не дремлет, стоит на мосту, окруженная дворней,— стережет «добычу». Знакомые с биографией Лермонтова ожидают очередной семейной ссоры, а получают картинку счастливой семейной прогулки. Тарханские господа, все в чем-то белом, кисейном, струящемся, полускользят, полулетят на «фоне широких русских просторов, выразительно снятых оператором О. Мартыновым», и у всех четверых — умиленные, благостные,— «радостно-взволнованные лица»!

Даже сцена отъезда из Тархан после смерти Марии Михайловны неугодно старухе Арсеньевой зятя, и та благоухает. Пейзане, одетые по эскизам Венецианова, за что-то благодарят молодого доброго барина (за что, неизвестно, ибо Юрий Петрович в хозяйственные заботы не входил); излучает сияние летнее синее-синее небо, пылают розы, блестит, соперничая с английскими газонами, приусадебная музейных кондиций зелень, хотя изгнание, согласно документам, произошло не ярким летом, а бедной и грязной ранней весной — 5 марта по старому стилю. И это не случайная небрежность. Николай Бурляев тасует и раскидывает пасьянс из дат и документов, сообразуясь не с истиной и правдоподобием обстоятельств, а единственно с установкой на «просветление» образа и судьбы поэта.

Возьмем, к примеру, эпизод приезда в Тарханы Дмитрия Столыпина (Д. Золотухин). Судя по реплике отрока Лермонтова (Ваня Бурляев) «Как я любил, когда наведывался в Тарханы дед Дмитрий, бабушкин

брат»,— это не единичный визит. Однако как раз в эти годы Дмитрию Алексеевичу Столыпину, тайному эмиссару декабризма, регулярно навещать Тарханы было и не с руки, и не по пути, и недосуг: служил он в южной армии, имение — под Москвой, дети — маленькие и т. д. и т. п. И помогал Лизоньке в хозяйственных затруднениях, и приобщал внучатого племянника к мужским занятиям другой ее братец — младший, Афанасий Алексеевич Столыпин, отставной штабс-капитан и достаточный саратовский помещик, благо жил по соседству и был легок на подъем. Он же и занимал воображение Мишеньки рассказами о Бородинском бое, в котором участвовал молоденьким артиллеристом. Это во-первых. Во-вторых. Дмитрий Алексеевич Столыпин, генерал-майор, вольтерьянец и умник, ученый-артиллерист и блестящий военный писатель, даже примеряясь к понятиям десятилетнего «дитяти», не стал бы адаптировать многолюбимый им русский язык до того вульгарного лжепросторечья, на котором он у Бурляева изъясняется, отвечая Ване Бурляеву на якобы лермонтовский вопрос, «что такое Россия»: «А как душа наша бессмертна... Земля наша, матушка родимая... Такое Бородино зададим»...

Да и сам Лермонтов, и в тарханскую пору, и позже, оскорбленный неблагообразием окружающей его действительности («и этот снег летучий, серебристый и для страны порочной слишком чистый»), был занят «думой» не столько о России, сколько о стране своих полулегендарных предков по отцу — Лермо́нтов — туманной Шотландии. Об этом свидетельствуют тексты: «В горах Шотландии моей...»

Или:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?..
На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля...

«Лермонтов».
«Знакомые с биографией Лермонтова... получают картинку семейной прогулки... все в чем-то белом, кисейном, струящемся, полускользят, полулетят... и у всех четверых — умиленные, благостные лица!»



Сын Лермонтов, внук Арсеньев, правнук Столыпин, в отрочестве и первой юности он как бы и русским себя еще не сознавал:

Я здесь был рожден, но нездешний душой.
Мой дом везде, где есть небесный свод.

Но зачем Бурляеву странная лермонтовская любовь к отчизне (и страсть и ненависть), если вместо «амбивалентных» странностей можно изготовить разлакированную цветную олеографию в стиле рекламных проспектов Интуриста:

Русские просторы...
Церковь на фоне заката...
Еще раз церковь...
Летящий в небе орел...

Странник, весь белый, седой как лунь, чистый-чистый, почти бестелесный, ну, словно бы сошедший с картины Нестерова «Видение отроку Варфоломею».

При таком реквизите даже запыленный сюртучок степного земледела Афанасия Столыпина неуместен, куда приличнее генеральские эполеты Дмитрия.

Филипп Вигель, заброшенный в пензенские края превратностями лихой судьбы, был даже несколько шокирован неприглядностью здешней бытовой жизни — как в столице новоиспеченной губернии, так и в окружающих ее усадьбах, даже достаточных. В знаменитых его «Записках» ищущий художник, в каком бы жанре он ни работал, найдет множество подробностей, необходимых для грамотной реставрации. Но Бурляев не ищет, не открывает, не творит вновь: он тиражирует уже созданный нашим кинематографом, уже полюбившийся массовому зрителю образ дворянского гнезда, то есть превращает в откровенный суррогат, почти кич то, что еще так недавно, еще даже в «Обломове», выглядело уникальным, не поддающимся конвейеризации.

Приведу еще несколько примеров, показывающих, с каким завидным простодушием упрощает Бурляев фактографию, одержимый страстью-идеей сотворить из жизни Михаила Лермонтова Житие, рассчитанное на самые примитивные представления об истинно русском Поэте.

Нападая на злодеев, понастроивших кабаков и опоивших Россию, Бурляев — Лермонтов выговаривает Николаю Мартынову, другу-врагу (Юрий Мороз): «И твой отец винными откупами промышляет и даже у Кремля заведение открыл»,— на что Мартынов, нимало не смутясь обвинением в диверсии против «русского богатыря, отравленного зельем», дабы «не смел подняться», отвечает: «О чадах своих радеет». Между тем на винных откупах разбогател не только отец убийцы Лермонтова, но и родитель милой бабушки поэта Алексей Емельянович Столыпин, и чада его, и Дмитрий, и Аркадий, тот самый, о котором с таким уважением писал «бунтовщик» Рылеев и которого декабристы, видимо, и в самом деле прочили в члены правительства, получили образование на средства от производства питейного зелья и строительства соответствующих заведений. На те же самые деньги, кстати, были куплены супругами Арсеньевыми и благоухающие Тарханы, доход с коих позволил Лермонтову, не в пример Пушкину, не брать гонорары, а Бурляеву с чувством инфантильного превосходства над литературными пролетариями цитировать Гёте: «Песня, которая льется из уст, есть та награда, которая вознаграждает... даром получил... даром отдавай».

Сюжет с откупами, правда, не из расхожих, и опустить, и перетолковать его, при той размашистости, какую позволяет себе нынешний широкий экран, не так уж и трудно. Труднее, скажем, извлечь свет из такого темного, с бурляевской точки зрения, момента в жизни Лермонтова, как его недолгое, но страстное увлечение гусарством и возникшие на этой почве гусарские поэмы. Сценарист — отдадим должное его последовательности — выпу-

тался и из этой щекотливой ситуации и притом наипростейшим способом: заставил Лермонтова отречься от литературных «неприличностей»: «Боже, какая ерунда».

Ерундой ни «Монго», ни «Петергофский праздник», ни «Уланшу» поэт никогда не считал; не считали их юнкерским дилетантством и люди лермонтовского окружения.

Составляя как бы конспект первой русской биографии Лермонтова (в письме к Ал. Дюма), Евдокия Ростопчина не забыла про писанные не для дам поэмы, отметив, что они «отличаются жаром и блестящей пылкостью». Ростопчина же свидетельствует: их автор отнюдь не брезговал популярными среди гвардейской молодежи «удовольствиями», больше того, благодаря уму и живости характера, первенствовал и в беседах, и в кутежах — «во всем, что составляет жизнь в 20 лет».

И мысли не допускаю, чтоб сценарист не читал воспоминаний Ростопчиной; читал, конечно, но, видимо, и это свидетельство не пришлось впору его творческой концепции, не уместилось в ней. Согласно киноверсии, лидерствует Мартынов («заводилой у нас Мартынов»), а Михаил Юрьевич по хотению сценариста, по велению режиссера при сем лишь присутствует; чужой, мол, пир, и прелестниц, оказывается, загнала на разгульный праздник не жажда удовольствий, а одна лишь нужда. И это Лермонтов, автор «Сашки» и «Договора»?

С брезгливостью моралиста к неприличным поэмам Лермонтова, если мне не изменяет память, относился лишь Варфоломей Зайцев. Я имею в виду отклик на крупнейшее событие русской культурной жизни — подготовленное Дудышкиным первое полное собрание сочинений Лермонтова: «В состав изданных г. Дудышкиным произведений... вошли такие произведения, как «Петергофский праздник», «Уланша», «Монго», которые хотя и испещрены точками, то потому, что без них годились бы скорее для украшения «Физиологии брака» г. Дебе, чем для полного собрания русского Байрона».

Не сомневаюсь: Бурляев руководствовался чистейшими побуждениями, защищая от поругания и очернения чистый и светлый образ Лермонтова, а оказался на одной «идейной платформе», в одной «обойме» с его хулителем...

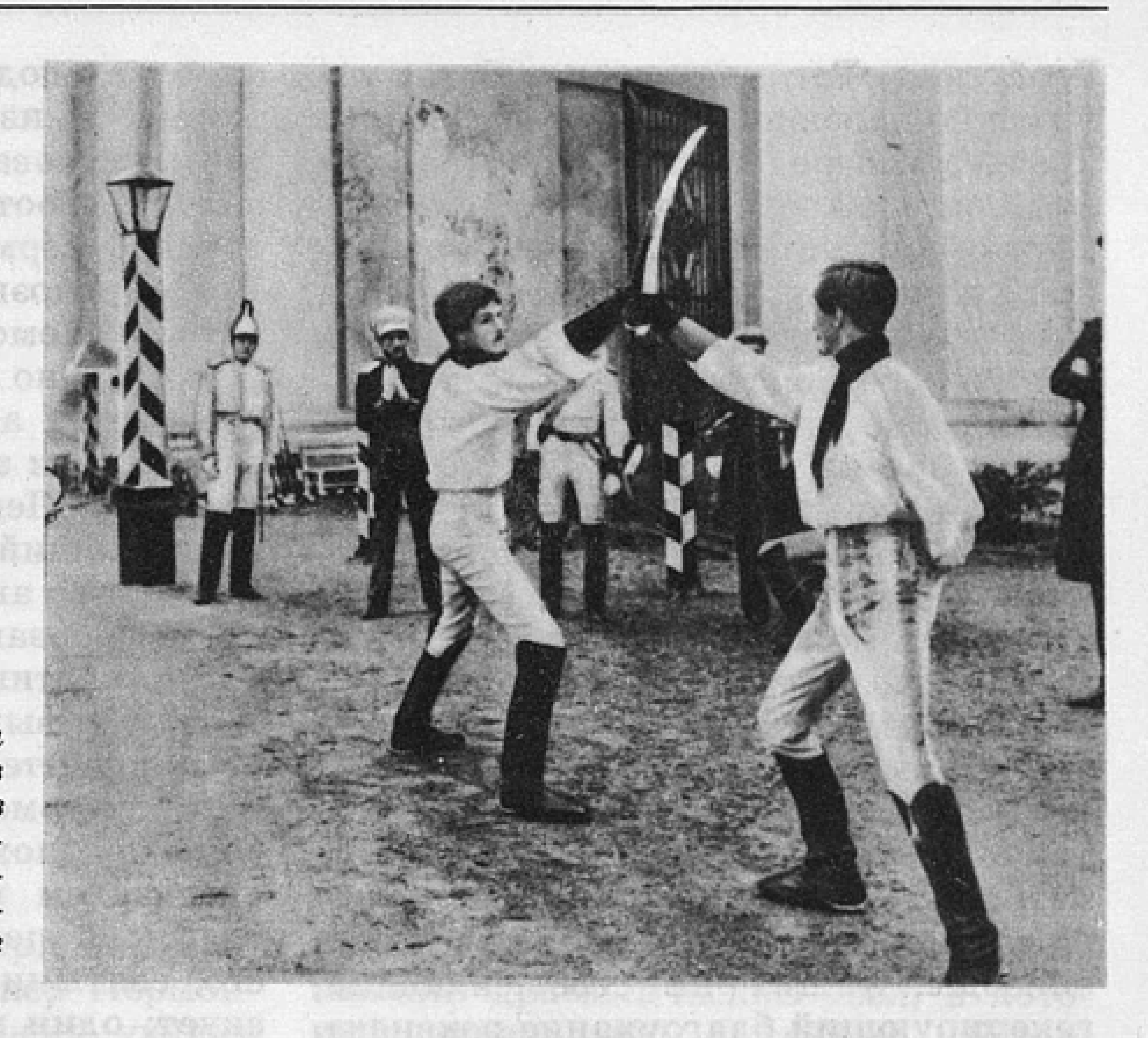
Да, замахнувшись на колоссальное: «Жизнь Михаила Юрьевича Лермонтова, от первых ее дней до последнего мгновения»,— цитирую аннотацию к монтажному листу,— автор фильма поставил себя в затруднительное положение. Как ни коротка жизнь гения, она все-таки слишком длинна для односерийной ленты. Пришлось волей-неволей укорачивать ее — не ленту, разумеется, а жизнь — за счет изъятия лиц и положений, которые сценарист счел нехарактерными, эпизодическими. А так как текстов биографического порядка, достоверно лермонтовских, не так уж много, был пущен в ход прием переадресовки. Прием законный, точнее — узаконенный литературной практикой для случаев острейшей необходимости; Бурляев не счел необходимым принять к сведению и этот нюанс. Общеизвестно: о придворных сплетнях вокруг дуэли и смерти Пушкина Лермонтов узнал от своего двоюродного дяди, начинающего дипломата Николая Аркадьевича Столыпина. К нему же, по свидетельству другого его родственника, Н. Юрьева, и была обращена гневная отповедь: «Русский человек, душою русский... какую бы обиду ему Пушкин ни сделал, снес бы ее во имя любви своей к славе России». Сценарист подарил этот выразительный эпизод другому Николаю — Мартынову. Не поместилась в серии цветных иллюстраций к жизни и смерти Михайлы Лермонтова и фигура Акима Шан-Гирея, троюродного брата поэта. Однако фрагмент из его мемуаров, где повествуется о том, как воспринял Мишель сообщение о

помолвке Варвары Александровны Лопухиной, режиссер сохранил и тоже переадресовал Николаю Соломоновичу Мартынову. И если первая подмена еще допустима, хотя и с натяжкой, то вторая свидетельствует об отсутствии у автора фильма и знания сердца человеческого, и элементарной исторической интуиции. Аким воспитывался в доме Арсеньевой и был свидетелем пылкого студенческого романа своего старшего братца с прелестной московской соседкой — «Варенькой-уродинкой». Во всем ледяном Петербурге Аким, товарищ детских игр, был единственным, кому Лермонтов, умевший и властвовать собой, и «не открывать свои желанья», мог, не опасаясь «молвы коварного гоненья», доверить поразившую его весть. Впрочем, и с Шан-Гиреем обсуждать ее Михаил Юрьевич не стал. Передал полученное письмо — «Вот новость, прочти» — и молча вышел из комнаты. А кроме всего прочего о предстоящей свадьбе детской своей «мадонны» Лермонтов узнал лишь ранней весной 1835 года, уже не юнкером, а корнетом лейб-гвардии гусарского полка, расквартированного в Царском Селе. Мартынов же, будучи годом и классом младше Лермонтова выпущен в кавалергарды осенью 1835 года), еще доучивался в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, так что ни поединка в манеже «пестрого» эскадрона, как называли эту школу в Петербурге, ни разговора по душам после его окончания не было и быть не могло.

Мартынов, повинуясь режиссерскому своеволию, утверждает также, что Пушкин восхищался стихами Лермонтова и даже сказал: «Далеко мальчик пойдет». Утверждает как факт, известный всем, хотя и это — легенда, и притом позднейшего происхождения. Мартынов же, «просочившись» на великосветский придворный бал, разъясняет Лермонтову и Столыпину-Монго кто есть кто. Вот это Бенкендорф и его «люди», то есть офицеры голубого жандармского корпуса. А это — Клейнмихель, а это Нессельроде со своею сплетницей-супругой. Между тем роль «гида», если уж допустить подобную невероятность, в данной — условной — ситуации должен бы исполнять не провинциал Мартынов, а петербургский «лев» Алексей Монго, внук славного адмирала Мордвинова, любимца Екатерины Второй, и сын обер-прокурора Сената — Аркадия Алексеевича. Что же касается Бенкендорфа... то тут Лермонтову и объяснять было нечего. Шеф жандармов Александр Христофорович Бенкендорф приходился сродни бабке поэта, его хлопотами, кстати, досрочно автор крамольных стихов был возвращен в гвардию; Бенкендорф же самолично, не считаясь чинами, заехал к Елизавете Алексеевне — принес радостную весть о всемилостивейшем прощении беспокойного ее внука.

Но, может быть, все дело в том, что жанр, избранный Николаем Бурляевым — киномиф, кинолегенда,— никак не может согласиться с тем, что убийца поэта был лишь эпизодическим персонажем в его реальной биографии? Может быть, экран вообще не выносит тех сложностей, тех опасных для простодушного потребителя исторических кинодрам связей, какие навязывает ему строгая история? Поправку, точнее, скидку и на жанр, и на возможности экрана, видимо, надо сделать. И все-таки суть — «корень зла» — не в жанре: жанр — следствие, а не причина. Можно было бы заподозрить автора в недобросовестности, непрофессионализме, но и это, по моему глубокому убеждению, будет слишком простым решением куда более сложной проблемы, ибо для того, чтобы не делать ошибок, подобных тем, что указаны выше, не нужны ни архивы, ни редкие книги — достаточно Лермонтовской энциклопедии, изданной доступным тиражом.

Больше того, если бы и беда, и вина автора фильма «Лермонтов» была только в том, что он слишком



«Лермонтов».
«Мартынов же, будучи годом и классом младше Лермонтова, в 1835 году еще доучивался в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, так что поединка в манеже «пестрого» эскадрона... не было и быть не могло».

вольно обращается с фактами, если бы Бурляеву — сценаристу, режиссеру, актеру,— несмотря на фактографический произвол и даже фактографическую самодеятельность, удалось создать выразительный — «неверно, а похоже!» — образ Лермонтова, мы, право бы, с легким сердцем отпустили ему этот грех. Однако в фильме «Лермонтов» нет и Лермонтова. Посетив Михаила Юрьевича в Ордонанс-гаузе, куда поэт был заключен за дуэль с де Барантом, Белинский писал В. П. Боткину: «Глубокий и могучий дух!.. Чудная натура... Каждое его слово — он сам... во всей глубине и целости своей». И это не только первое впечатление; ту же характеристику, те же слова почти буквально Белинский повторил спустя несколько лет, уже после смерти поэта: «Львиная натура! Страшный и могучий дух».

Мощь и глубина — вот что поражало современников в авторе «Демона» и «Героя нашего времени», тех, кому посчастливилось увидеть Лермонтова в настоящем свете, когда он «сбрасывал забрало» и был «самим собой». И вот вместо *мощного человека* посреди русско-кавказских красот, по наборным паркетам петербургских палаццо разгуливает бывший молодой человек, то ли развязный, то ли недовоспитанный — невыразительный, неприятно взвинченный, задержавшийся в своем эмоциональном и интеллектуальном развитии на уровне прототипов полудетской драмы Лермонтова «Странный человек». Даже стихи этот якобы Лермонтов, и свои собственные, и чужие, декламирует с таким провинциальным любительским надрывом, с такой близкой слезой и таким рвением, что не захочешь, а вспомнишь язвительный лермонтовский образ:

Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

Художник М. Меликов, знавший поэта в детстве и встречавший в зрелые годы, свидетельствует: это лицо, по причине его на редкость выразительной неправильности и переменчивости, мог написать разве что Брюллов, ибо Брюллов писал не портреты, а взгляды. И с этой задачей Бурляев не совладал: он не играет Лермонтова, даже не лицедействует, а осторожно и напряженно носит лермонтовский грим — под известный портрет

Горбунова. Так напряженно и так осторожно, словно это некое музейное платье, взятое напрокат, — не дай бог, помнется или запачкается. А ведь Лермонтов для Бурляева не проходной, случайно подвернувшийся под руку сюжет; тут и сознательный выбор, и душевное пристрастие, может быть, даже сердечная страсть. И помощников у него было вроде бы множество — от рядовых лермонтистов-экскурсоводов до солиднейших лермонтоведов. Но, видно, и в самом деле — дать можно только тому, кто может взять, и взять, и осмыслить. Но чтобы осмыслить, необходимо *мышление* (лермонтовское слово), то есть, опять же по Лермонтову, «боренье дум». А у Бурляева на весь полнометражный фильм — одна мысль, одна единственная и плетется сквозь все эпизоды, тащит на себе сияющий, генерирующий благоухание реквизит, разъясняет себя, а режиссеру все мало, все мнится-кажется: не поймут, перетолкуют, исказят. И он решается: загримировавшись в Лермонтова, открыто формулирует умысел своего фильма, его, так сказать, пафос: «Не ублажать, а кричать надо... чтобы опомнились, призадумались перед бездной, нового спасителя ожидают... да стоит ли посылать его христопродавцам, ведь снова могут прибить (так у автора сценария. — *А. М.*)... распинают... истребляют пророков, чернят их имена... в самое пекло был направлен спаситель лучом светлым... в самое пекло корысти... не захотели слышать голос правды, надругались и распяли, по-своему рассудили, зачем-де нам гармония всеобщая».

Кем только не был Лермонтов за полтора столетия посмертной своей биографии. Антихристом — у Вл. Соловьева. Сверхчеловеком у Дм. Мережковского. Прогрессистом зла — у Достоевского. Последовательным атеистом у Игоря Виноградова (в юбилейной статье «Нового мира» в 1964 году). Каждое время, повинуясь собственным надобностям, приспосабливало поэта к своим идеям, подгоняло его под них, выбирая и из его жизни, и из его творчества то, что соответствовало, и оставляя без внимания несоответствующее. Попытался завлечь Лермонтова в свой стан и автор широкоэкранного жития: навязал автору «Демона» взвинченную, пустословную, но ныне престижную религиозность, а так как нужных для реализации этой идеи слов и речений у самого Лермонтова не отыскалось, начинающий сценарист, ободряемый опытным актером, и сфабриковал процитированный выше текст, даже не позаботившись, чтобы новоделка хотя бы выглядела «под старину»!

Исполнитель главной роли не только Лермонтова в Спасителя переодел, но, похоже, и себя вообразил спасителем исторического кинематографа: в пороках погрязли коллеги его, святыни чернят, а он света взыскует; один как перст, христопродавцев же — тьма, поди, и впрямь — прибьют!

Не знаю, как «христопродавцы», а вот изрядный учитель словесности наверняка бы изгнал Бурляева из гимназии, когда б получил за его подписью следующее попурри вместо сочинения на тему «Байроновские мотивы в творчестве юного Лермонтова» на материале, скажем, трех его «Ночей»:

«Однажды в темной своей комнате я уносился мыслью в вечность. Мне снилось наяву давно желанное блаженство. Свобода! Я был дух, дух всемогущий, завладевший прошлым и будущим... Я не видел вокруг себя предметов земных, тем более не помнил я ни воли, ни тяжелых беспокойств о будущей судьбе моей и смерти. Все было мне так ясно и понятно, как будто бы вернулся я туда, где долго жил, где все известно мне. Я никогда не был так счастлив. Я летел над Россией...»

Об отсутствии читательского таланта говорит даже выбор фрагментов для мелодекламации. Так, в 1837 году, находясь под арестом, но не в камере, как полагает автор сценария, а в одной из верхних комнат Глав-



«Лермонтов».
«Бурляев делал фильм, зная, какие струны и в какой момент надо тронуть, на какие болевые точки нажать, чтобы вызвать слезы благодарности и восторга».

ного штаба, куда, несмотря на высочайший запрет, камердинер Лермонтова благополучно приносил узнику домашние обеды, поэт почему-то читает отрывки из своих студенческих опытов, причем и редактирует, и соединяет их так произвольно, что, прошедшие бурляевскую обработку, они утрачивают и силу, и взмашистость, то есть те самые качества, какие восхищали Белинского даже в юношеских произведениях Лермонтова («Все это детски, но страшно сильно и *взмашисто*»).

Впрочем, убивают поэзию не только дурной монтаж, но и те прозаические тексты, в которые она вмонтирована. Так, Святослав Раевский, пожаловавшись, что рука отсохла переписывать оду на смерть Пушкина, спрашивает Мишеля: *а тебе не страшно?* И бурляевский Лермонтов отвечает: «На войне как на войне. Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю. И, видно, только ценою своего участия в этом поединке и можно определить его исход. А мне сам бог велел. Я воин, присягал России служить». Удивляет не только бедный до нищенства язык, который Бурляев навязал автору «Тамани», но и уровень психологического соображения, разрешивший сценаристу, не испытывая ни мук совести, ни мук творчества, упростить до сверхпримитива тот сложнейший драматический узел, в который завязались — силою обстоятельств — отношения Лермонтова с его старшим другом — «политико-экономическим мечтателем» Раевским. Отсылая любознательных к последнему тому любого собрания сочинений Лермонтова, приведу все-таки выдержку из их переписки (в феврале 1837 года):

«Ты не можешь вообразить моего отчаяния, когда я узнал, что я виною твоего несчастия... Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать...»

Увы, *не может сказать* это и Николай Бурляев, и не может, и не хочет, ибо живой Лермонтов его не устраивает и не потому лишь, что слишком сложен, но и потому, что недостаточно хорош: надо же, принес в *жертву* какой-то бабушке и друга, и общее дело, и солдатчины испугался! И это вместо того, чтобы гордо стать в позу, выражающую стопроцентное бесстрашие и упоение бездной!

Слишком многое в Лермонтове ме-

шает Бурляеву лепить из света и благоухания духовного истребителя всеобщей корысти, сына всеобщей гармонии, ее духа и ее же отца, а пуще всего его «горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к... жизни» (П. Анненков), которые поэт почему-то (?) не обнаруживал ни малейшего намерения изменить на иные, более справедливые и гуманные. Даже *сильно, пламенно и нежно* любимой Отчизне — и той не захотел простить ее «несовершенство»!

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Гневное Прощание написано, по биографическому преданию, в день последнего отъезда из Петербурга, после вызова в Главный штаб, где граф Клейнмихель и сообщил поэту о высочайшем предписании: в сорок восемь часов покинуть столицу империи.

И эта вредная смысловая помеха устранена в фильме по уже известному нам рецепту: сценарист навязал Лермонтову следующий монолог:

«Неистребима душа России, сколько ни гни, правда ее распрямит, и никому с ней не совладать, потому что любит эта душа, чиста она, справедлива и нет в ней корысти».

«Немытая Россия»? «Страна рабов»? «Страна господ»? Да не было этого! Ни рабов не было, ни господ, ни тьмы! Чисто кругом, чисто-пречисто!

«Жить чисто. Думать чисто. Поступать чисто». Вот, оказывается, какую истину записал Михаил Лермонтов *«на кончике ноготка»* — не в записной книжке, не в дорожном альбоме, на кончике ноготка (автор фильма, видимо, полагает, что это самый подходящий материал для скрижалей). Этот завет и оставил нам, счастливым потомкам, а про немытую... не он, уж точно, не он: оклеветали, подсунули, автограф ведь не сохранился, гонители святого духа, враги матушки Руси. Их работа. А он, *к вратам подвига теснимый*, не мог! А затеянный Лермонтовым огромный исторический роман? Из трех эпох русской жизни? Вы, верно, полагали в простоте душевной, что автор поэмы — песни о Грозном царе — помышлял воскресить времена минувшие в истинности страстей и правдоподобии чувствований? Заблуждение, и притом злокозненное! «Здоровенный» (любимое слово сценариста) — в три столетия толщиной — «пласт» Спаситель лишь для того собирался поднять, лишь затем примерялся и силы копил, чтобы в корень зла заглянуть, показать, «как корысть по Руси растекалась», ведь *«если корень зла открыть, зло будет легче победить»*.

Помилуйте, возразит просвещенный зритель, а как же быть с авторским предисловием к «Герою нашего времени»?! Там-то черным по белому написано-напечатано: «Но не думайте... чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!» Бог избавил, но Бурляеву для его замысла Спаситель требуется — не художник, не вольный живописец, не ловец времени, не летописец нравов, а обличитель, искоренитель, искатель «корня зла»!

Впрочем, в подобных деформациях есть если не смысл, то хотя бы логика. Тяготение к «возвышающему обману» и отталкивание от «низких истин» — в природе вещей. От этой человеческой, слишком человеческой слабости не был, кажется, свободен даже такой последовательный реалист, как Максим Горький. Бурляев, правда, не просто тяготеет, он еще и пытается дискредитировать истины, представляющиеся ему *низкими*, больше того, выдает их за обман, якобы унижающий достоинство и «матушки Руси», и «русского богатыря». Но и это объяснимо если не природой вещей, то духом времени. Страсть к идеализации прошлого приобрела в последние годы характер почти эпидемической хвори.

Однако в ленте, снятой Николаем Бурляевым, есть моменты, которые

даже модой на возвышающий обман не объяснишь.

Варвара Лопухина (Г. Беляева) в час решительного расставания с поэтом читает вслух прощальную записку Веры (из «Героя нашего времени»): «Любившая вас не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин...» Невинная вроде бы манипуляция, а между тем у не искушенного в литературоведческих тонкостях зрителя возникает отнюдь не невинное, с точки зрения высшей нравственности, о которой так радеет автор фильма, подозрение: неужели Лермонтов, создавая «Героя...», обнародовал интимное, личное письмо? От нежно любимой женщины? И к тому же замужней? Неужели дошел до такого цинизма?

А вот еще один из перлов бижутерийной выделки — в фильме подобных и не счесть. И. Лиепа, получившая крошечную роль Марии Соломирской, светской приятельницы Лермонтова, присваивает себе чужую грусть — слова, в действительности сказанные княгиней Марией Щербатовой, той самой, из-за которой и произошла дуэль с де Барантом: «Мне ваш Демон нравится...» Запущена в действие даже грубая эпиграмма на «милую княгиню», а Щербатовой нет даже в массовках. Зато И. Лиепе предоставлена возможность продемонстрировать редкостное великолепие покатых плеч еще дважды. Те же плечи распивают утренний кофе аж с самим Николаем Романовым, по-домашнему, за маленьким столиком, в самом узком кругу. Они же затмевают сверкание кинжалов Мартынова — на скромной вечеринке в доме Верзилиных в Пятигорске. Ни в одном из известных нам документов перемещения мадам Соломирской вроде бы не зафиксированы, но плечи, право, стоят того, чтобы нацеленная на блеск камера задержалась на них подольше!

Вспоминая роскошное, еще дореволюционное издание «Войны и мира», проиллюстрированное бойким Апситом, Корней Чуковский создал одну из самых едких критических миниатюр: «Было похоже, что симфонию Бетховена пытается сыграть на барабане дикарь». Разумеется, этого не скажешь про автора фильма, хотя без некоторого «дикарства», как мы убедились, не обошлось. Но это лишь сопутствующее обстоятельство. Уж слишком много в наивном по видимости фильме отнюдь не наивного расчета: точного, профессионального, четко и трезво учитывающего спрос и моду на возвышающие обманы и даже нынешнее увлечение разного рода чудесами: гаданиями, предсказаниями и т. д. и т. п. (Чего стоит, к примеру, сомнительный во всех смыслах эпизод с петербургской гадалкой мадам Кирхгоф!)

Бурляев делал фильм «для масс», и делал наверняка, зная, какие струны и в какой момент надо тронуть, на какие болевые точки нажать, чтобы вызвать слезы благодарности и восторга, то есть не только сознательно подыгрывал обывателю, но и вполне корыстно воспользовался общенародной жалостью к убиенному за хребтом Кавказа молоденькому поручику, который к тому же писал такие понятные, душевные стихи: «Дам тебе я на дорогу образок святой...», «В глубокой теснине Дарьяла...», «По синим волнам океана, лишь звезды блеснут в небесах...»

Лермонтов действительно народный поэт, в этом отношении даже Есенин ему не соперник. Вот что пишет в «Страницах былого» замечательный художник Н. Кузьмин, внук крепостного, сын деревенского портного:

«Отец сидит шьет молча, вздохнет и скажет, будто про себя:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал.
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял.

И еще:

Нет, я не Байрон (*отец произносил Байро́н*), я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Это стихи нашего земляка —

Чембарского уезда барина Михаила Юрьевича Лермонтова. Отец многие из них знает наизусть: из «Демона», из «Мцыри», из «Боярина Орши». Несколько разрозненных томов Лермонтова лежат в ларе на погребище: там сохраннее, а дома держать — растащат. Там же валяется тоненькая книжка сочинений местного поэта Степана Грачева. Ну, этот, конечно, пожиже будет, хотя и его стишки про спор нюхательного табака с табаком листовым тоже складно сложены:

Расскажу я вам рассказ,
Он довольно новый.
Так случилось как-то раз
В лавочке торговой.
Весь товар-то был пустяк:
Иглы да булавки.
Главный торг имел табак,
Даже тесно в лавке.

Или еще стихи про то, как все семейство купца Четверикова в Саратове зарезал разбойник:

И разбойник не чужой —
Свой же был работник!»

Эпизод, по-моему, характерный: не столько бытовая деталь, сколько модельная ситуация, ибо, несмотря на сто лет просвещения, в сознании простого читателя гениальные стихи Лермонтова до сих пор мирно, не конфликтуя, соседствуют с тоненькими книжечками современных «грачевых» на том лишь основании, что тоже «складно сложены». При таком уровне эстетического восприятия не так-то легко отличить истину от подделки под истину, особенно если истинность гарантируют специалисты, чьи имена также широко известны благодаря деятельности средств массовой информации и усилиям энтузиастов культурного туризма.

И если б речь шла не о программном фильме, к созданию которого привлечено множество «оказавших содействие», а о рядовой работе, его можно было бы просто не заметить — существует и такой вид критики, кстати, весьма действенный.

В случае с фильмом «Лермонтов» отмахнуться нельзя, ибо это не частная неудача известного актера, взявшегося за режиссуру. Чтобы подобный плод благополучно дозрел на дрèве нашего кинематографа да еще был преподнесен как народное «кушанье», взрастившее его древо надо было годами культивировать: поливать-удобрять, подрезать-укорачивать, дабы в конце концов довести до кондиций развесистой клюквы.

Словом:

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

От редакции. Статья А. Марченко «...Когда бы не было так грустно», написанная сразу после премьеры фильма «Лермонтов» в Центральном Доме кинематографистов, была уже в наборе, когда стало известно, что режиссер Н. Бурляев «Лермонтова» переделал, в прокат выходит вторая редакция фильма. При просмотре нового варианта картины оказалось, что в основном сделаны небольшие купюры. Изъяты, к примеру, некоторые кадры из эпизода великосветского бала, в которых мелькал Гоголь. Вырезаны роза на снегу в сцене тайного свидания Михаила Юрьевича с Варварой Александровной Бахметевой и в финале. Сделаны и еще некоторые мелкие поправки. В итоге общий метраж фильма уменьшился на 84 м. Однако уровень художнического освоения исторического материала и суть творческой концепции остались, к сожалению, прежними.

Поэтому мы сочли возможным опубликовать критический разбор фильма «Лермонтов» в том виде, в каком он был заслан в набор.

Т. ИЕНСЕН

«Я тебе радость скажу»

Разборы и размышления

«Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества»,— сказано в «Идиоте». В «Поездке к сыну» (картина молодого режиссера В. Тумаева, выпускника мастерской М. М. Хуциева во ВГИКе), естественно, нет пророческих откровений «по Достоевскому», однако «главнейший... закон бытия» лежит в основе самой художественной материи фильма. Одного этого достаточно, чтобы выделить данную короткометражную картину среди прочих. Кроме того — ее художественный итог соотносим не только с последними кинематографическими открытиями, когда реализм экранного изображения кажется осязаемым, но и с законами большой литературы.

Не случайно курсовой работой В. Тумаева была композиция по роману «Идиот». А то, что героиня его фильма «Поездка к сыну» Олена (Н. Попова) по своему душевному складу — родная сестра героя Достоевского, говорит уже об определенной авторской позиции. На первый взгляд, казалось бы, что общего: Олена — простая деревенская женщина, доярка, главное событие жизни которой — поездка к сыну в армию, дабы испросить его согласия на свой брак с фельдшером, и князь, «идиот», эпилептик, виновник и участник трагических событий. Но как с первых же строк романа мы сразу и навсегда уверуемся в его «благородном простодушии и безграничной доверчивости», в его «врожденной неопытности», в его «христианском сердце», так же и здесь — с самого первого кадра Оленино лицо не вызывает сомнения — «добрая душа», а ее улыбка, всегда как бы чуть жалкая, в своей жалостливости обезоруживает

«Поездка к сыну».
Сын — И. Сорокин



«ПОЕЗДКА К СЫНУ» (по рассказу Г. Николаева «По важному делу») Сценарий В. Соловьева. Постановка В. Тумаева. Оператор А. Васильев. Художник А. Пластинкин. Композитор Э. Олах. Звукооператор Б. Зуев. ЭМТО «Дебют» — «Мосфильм», 1986.

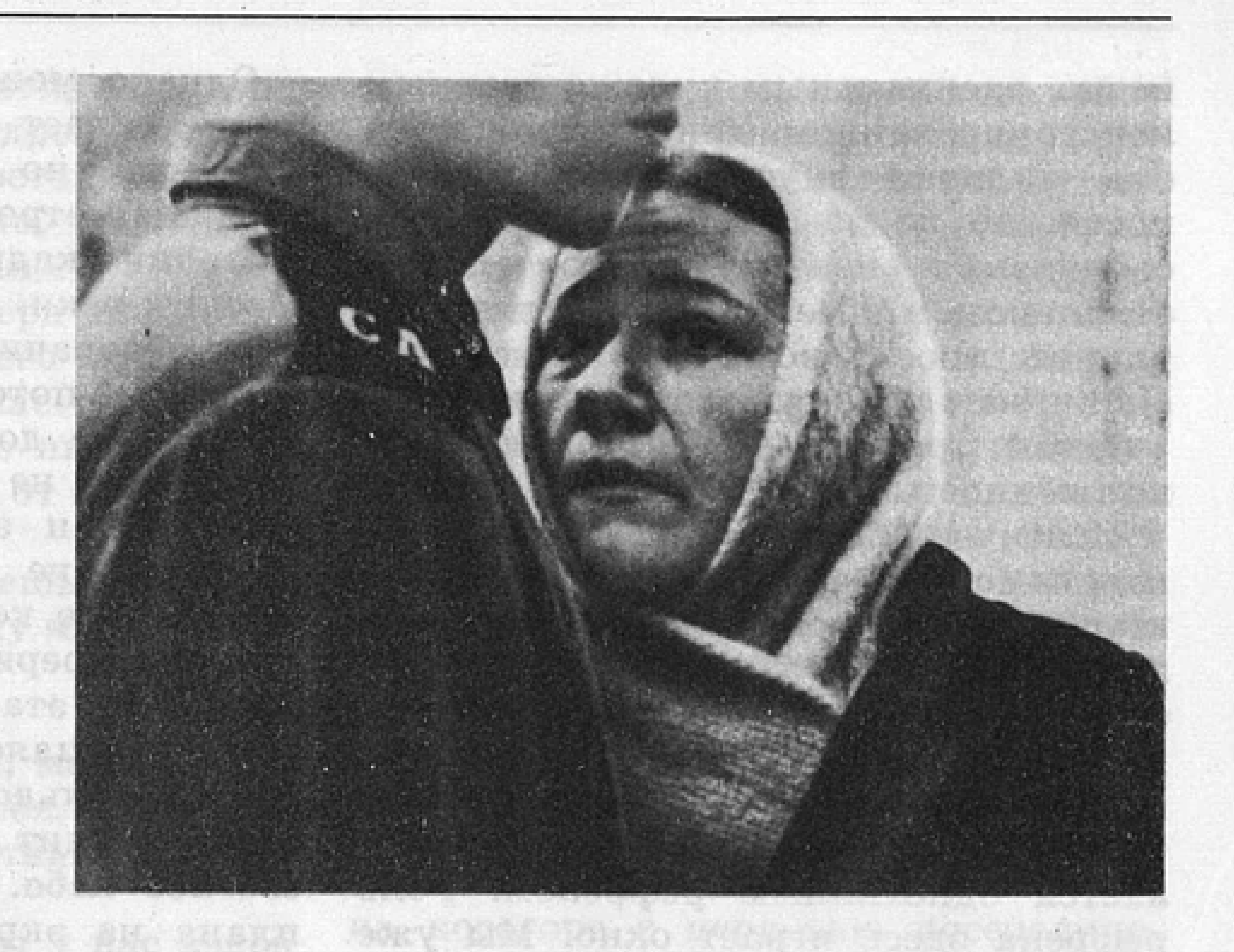
откровенным добросердечием. И Олена в каком-то смысле не от мира сего — в своей непосредственной сострадательной виноватости за всех и за каждого. В ней нет гордыни, а есть «смирение», «милосердие». Ей самой для себя ничего не надо, она готова служить тому, кто в ней нуждается, и все это не задумываясь, простодушно, согласно природному своему инстинкту. Она всякому простит и всякого попытается оправдать. И она способна любить не только любовью, но и «жалостью». И более того: на таком малом метраже картины логика движения души героини — тоже «по Достоевскому». Особенно ярок в этом смысле один из кульминационных переломов фильма.

По дороге к сыну Олена заезжает в город к сестре Клавдии (Н. Назарова). Все действие эпизода, похожее на сценическое, происходит в тесной кухне. Быт здесь предельно сгущен, не продохнуть. В углу на табуретке спит пьяный муж Клавдии, постоянно то вбегают, то выбегают двое детей, на раскладушке лежит мать («глаза неживые, тусклые и смотрят куда-то вверх, как у слепой»), которую вот уже год как сестра выселила из комнаты на кухню — «раньше здоровая была, работала, нужна была, а теперь никому не нужна»; тут же сосед разогревает себе еду, так как его внучка, уходя на работу, отключает плиту: боится, что он спалит квартиру. И над всем этим царствует Клавдия. Жарит яичницу, кричит на детей, на безмолвного мужа, ругается с матерью: «А ты помалкивай! А то все тебе припомню. Как нервы из меня мотала, как столовую тут открыла — кормила здесь всех — бабок и дедов. Очень сердобольная». Мать судорожно глотает лекарства, как бы про себя: «Зараза». Через несколько минут Клавдия обнимает ее — «прости меня, не знаю, что на меня нашло». Просыпается муж: «Что ты на мать-то кричишь?» Клавдия выталкивает его из кухни. Шумит, гремит, опять набрасывается на мать, на Олену: «А ты что улыбаешься?» И вдруг Олена, вся изменяясь в лице от своей виноватой улыбки: «Соскучилась».

В этой ситуации от такой, как Олена, мы вправе ждать не одного только негодования за мать, а и жалости к сестре, на которую действительно «нашло», но «нашло» не сейчас, а давно и всерьез. Однако это «соскучилась» — «поверх барьеров», выше нормы всякого доброго человека.

Поверх барьеров и ее умение быть счастливой от самых простых вещей. В рассказе Г. Николаева «По важному делу», положенном в основу фильма, Олена говорит сестре: «Ты же... света белого не видишь. Ни леса, ни неба... Я... выйду утречком на крыльцо, а он — вот он, белый свет; прямо передо мной, и воздух и небо, речка под косогором, лес зеленеет». В картине нет и не может быть в принципе этого рупорного монолога, как нет в ней и программных авторских установок, открыто заявленных. Но «умение быть счастливой» осталось в самой природе Олениной души, в ее улыбке, которая как бы непроизвольно, сама по себе освещает лицо героини, даже когда она полощет белье в проруби, а потом снимает его с веревки, окостеневшее от мороза.

Реальность здесь не сфокусирована в некую проблему, поддающуюся однозначному прочтению. И это несмотря на то, что все крайне сдержанно, кратко, без придаточных предложений и лирических отвлеченностей. Никаких российских просторов, просветленных пейзажей, ничего откровенно светоносного, светозарного. Начинается все с дождливого осеннего дня, когда и небо и земля, и то, что между ними,— все слилось воедино. Поля, столбы, размытая глинистая дорога, по ней с трудом, поминутно скользя, движутся на нас из глубины кадра несколько человек, кто-то несет табурет, кто-то венок, кто-то крышку гроба — мы не сразу понимаем, что это похоронная процессия. В этой дождевой непрогляд-



«Поездка к сыну».
Олена — Н. Попова

ности жизнь от смерти неотделима. Однако и здесь нет никаких символических отстранений от исходной реальности, никаких поэтических манифестаций, все предельно конкретно и предельно реально.

Вместе с тем в фильме найдено то соотношение «поэзии и правды» (по определению Гёте), когда реализм видимого на экране мира не уравнивается с прозой жизни. Логический ряд здесь не «проза и правда», а именно «поэзия и правда», что определяет поэтику даже самых заземленных, забытовленных кусков фильма. В нем, например, есть эпизод, когда Олена помогает сестре ремонтировать у какого-то левого заказчика комнату. Действие происходит в сложно разветвленной коммуналке. За последние годы кинематограф со своей вдруг расцветшей пышным цветом тоской по прошлому коммунальному быту во многом преуспел в его изображении. Жгучий реализм отношений основных и случайных персонажей, точность попаданий в типаж, в характер, емкость любой говорящей детали, активная самостоятельность фона действия — все это так или иначе уже виделось на экране. Все это есть и здесь, но есть и другое — незримое столкновение разнонаправленных, разновеликих миров, ведь мы смотрим на это видимое в кадре жизненное пространство не изнутри и даже не со стороны, а Олениным взглядом, то есть взглядом не ностальгически умильным и не снисходительным, но сострадательным и оправдывающим.

Поэзия пронизывает фильм на разных его уровнях. Начиная с самой материи кинообраза. Например, социально узнаваемая, обжигающая своей правдой реальность едва ли не в каждом эпизоде доводится до некоего предела сгущенности, а потом словно преломляется, но не чем-то иным, чужеродным, а из этой же жизни идущим. Мы видим, как в тесной, явно неотапливаемой подсобке коровника доярки в литых резиновых сапогах моют из шлангов огромные бидоны, в воздухе стоит не пар, так как холодно, а темная непроглядная сырость, в которой и героиня-то трудноразличима. И кажется, что слышишь этот молочно-кислый, смерзшийся, жестяной запах. А в следующем кадре открытая дверь предбанника впускает закатные сумерки, словно окутывающие Олену и приехавшего к ней фельдшера чем-то теплым, домашним, отгораживающим и защищающим их от всего остального. Поэзия не привносится

извне специальным художественным конструированием киноизображения, она видится внутри самой реальности, но не изымается из нее, обособляясь в нечто самостоятельное, отдельное, а именно преломляет экранное пространство своим светом. Пастернак говорил, что поэзия есть «чистая проза в ее первородной напряженности»[1].

Поэтический принцип лежит в основе и самой композиции фильма. Можно сказать, что он построен и определенным образом ритмизован по строфам (дом Олены, дом Клавдии, коммуналка, лесная дорога, где героиня встречается с сыном), каждая из которых, кроме финальной, заканчивается однотипным рефреном. Роль рефрена здесь играет окно. Мы уже в известном смысле привыкли к киноживописи, к кинонатюрмортам. И здесь, казалось бы, тоже все дело в знакомой уже параллельности предметного мира человеческой жизни: на Оленином окне — сухой укроп, яйца, бутылка подсолнечного масла, заткнутая газетой, пожелтевшей от времени, черноплодка в банке; на окне Клавдии — недопитая пивная кружка, кубик Рубика в целлофановом пакете, давно проросший лук в стакане с водой... Но дело не только в этом пластическом знаке застывшего времени, окно, выполняющее роль рефрена, подытоживает предыдущую строфу и тем самым создает определенный ритм целого. Вместе с тем предельная краткость обусловливает предельную насыщенность кинообраза. И как в поэзии «теснота и единство стихового ряда»[2] диктуют свои «сближения далековатостей», свой ритм, свои смысловые пропуски, о которых зритель не должен специально догадываться, но должен их ощущать, так как они драматургически не менее важны, чем присутствующие в яви элементы стихотворной строфы.

Однако, может быть, самое главное, что рождает в фильме не только «правду», но и «поэзию»,— это, как звенящая строка в стихе, всего-навсего один кадр, вернее, один план Москвы-реки, снятой там, где она чуть поворачивает под Бородинским мостом, а потом снова выпрямляется и так уже до Новодевичьего монастыря, пока не упирается в Ленинские горы. План этот, несмотря на всю ни с чем не спутываемую, как имя собственное, конкретность, словно преломлен сферической формой самой земли. И эта набухшая, непомерно расширившаяся река, пустынно лежащая подо льдом, как дорога, как путь, будто уходит в зимнее, высокое, рассветное небо. Длительность данного плана на экране намеренно усугублена, так что зритель успевает прозреть в этой реке-дороге и зияющую пустоту последнего исхода и жизнетворческое предвестие, выход в иное измерение. И здесь, в высшей точке сгущения кинематографической материи фильма, полярные мировосприятия сведены воедино до нераздельности.

Не замечаешь, когда разлитое на экране от края до края предощущение оформляется в звенящий звук, который, нарастая, переходит в следующий кадр.

...Поздняя осень, сумеречный, непроглядный туман, такой, что непонятно, утро это или вечер, дорога в лесу, по которой рота за ротой и, судя по всему, круг за кругом, бегут солдаты. Они бегут молча, тяжело дыша и грохоча сапогами. И в лесной настороженной тишине только эти грубые, явно «человеческие» звуки ощутимо конкретны. Они вводят изобразительный ряд в определенный и узнаваемый контекст. Иначе чисто зрительно во всем этом видится нечто ирреальное, какая-то морока — туман словно выпускает на время пробегающих мимо Олены солдат и снова поглощает их. И кажется, что этому нет начала и нет конца. Но вот один из них отстает, видимо, заметив Олену с чемоданом. «Сы́ночка!» Мать и сын

---

[1] Пастернак Б. Избранное. В 2-х т., т. 1. М., 1985, с. 22.

[2] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1985, с. 76.

отходят в сторону с дороги, в лес, она кормит его чем-то немудреным, деревенским, разговор простой, бесхитростный. По всему видно, что яблоко от яблони недалеко упало.

— Сы́ночка, фельдшера помнишь, когда отец умирал, он его лечил, все лекарства возил, и сейчас помогает...

— Что, сватается, что ли?

— Ага, вот ребеночек от него будет, прости, сынок.

— Ну чего же ты будешь куковать, оформляйся, конечно. Ну чего же ты, за этим и приезжала?

— Угу.

— Чу́дна́я ты у меня, мать.

— Жалко мне тебя, себя, зачем живем, зачем маемся, растим детей на войну да на муки?

— Войны не будет, вот у нас вчера лекция была, не посмеют на нас напасть.

Оказывается, что всем ходом фильма мы уже подготовлены к такому одномоментному обнажению сути происходящего. Непредсказуемо здесь только слово «вчера», ибо в фильме реальность времени тоже преломлена, как и пространственная реальность. При всей узнаваемости жизненных пространств, видимых в кадре, если бы не чисто внешние приметы времени — радио передает последние новости из Никарагуа, кубик Рубика как определенный знак сегодняшнего дня, житейские воззрения Клавдии, скорректированные последними веяниями, — мы бы с уверенностью не могли сказать: 50-е ли это годы, 60-е, 70-е... Но это не безвременье и не вневременье, с чем мы так или иначе сталкивались на экране. Здесь правда о времени словно изнутри освещена высоким строем поэтических обобщений. И время видится то исторически конкретным, то бездонным, не разъятым на свои составные переменные.

Авторам важно и то, что сейчас, и то, что всегда. И история как таковая, которая проявляется в конкретном времени, в отдельной судьбе героини, и ее душа, задающая «проклятые вопросы»: «зачем живем, зачем маемся, растим детей на войну да на муки?» Олена прежде всего мать, и для нее «зачем живем?» равно «зачем растим детей?» Но она не больна этими вопросами — душа ее проста. Однако то, что она, как и многие до нее, снова и снова задает их, быть может, тоже есть «главнейший... закон бытия всего человечества». Да, вопросы эти уже давно заданы, но каждая человеческая душа задает их по-новому, и поэтому каждая человеческая жизнь — это откровение. И это как раз то, что легко и светло понимает героиня, неспособная осмыслить непроглядный быт жизни, ее окружающей.

В конце фильма — на дальнем плане вытянутая в один ряд деревня на косогоре с церковью посередине, а за кадром причитающий распев Олены:

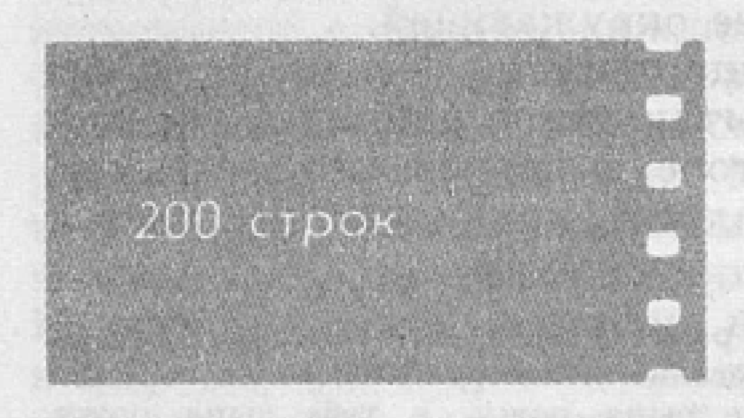
Я тебе радость скажу, я тебе радость скажу,
Про веселье великое, про веселье великое,
Я тебе сына рожу, я тебе сына рожу,
Сына ясного сокола, право белого лебедя...

Фильм по жизненному материалу, по кругу проблем, из него вытекающих, мог бы быть жестко социальным, даже безысходным, но в нем есть и то, что идет от большой литературы с ее диалектическим гуманизмом,— ясное, простое добро, без которого не может быть полной правды о жизни. В «Идиоте» есть такие слова: «У вас нежности нет, одна правда, стало быть, несправедливо». И то, что начинающий режиссер взял на себя смелость сделать об этом фильм, столь малый по метражу и столь объемный по художественному претворению, по «первородной напряженности» вечных истин и вечных вопросов, позволяет надеяться, что кинематограф ждут открытия.

На V фестивале молодых кинематографистов г. Москвы фильм В. Тумаева «Поездка к сыну» получил главный приз.

А. АРОНОВ

За пределами личной памяти



«И никто на свете...»



О войне теперь чаще всего рассказывают не свидетели и участники, а те, кто знает ее из вторых рук. Это неизбежно, война переходит из опыта людей в опыт народа, и восприятие ее меняется. Как? В сторону большей объективности, глубины — или в направлении субъективном, порой и облегченном? В том-то и весь вопрос.

Можно сказать, что в традициях отечественной культуры — первый вектор, ведь двенадцатый год у Льва Толстого глубже, как бы даже достовернее, реальней, чем у Дениса Давыдова или Надежды Дуровой, непосредственных участников событий. А зато у Дюма все гораздо увлекательней, чем в мемуарах Шарля Дю Ба де Кастельмора д'Артаньяна, и это тоже имеет свои причины и обладает своей притягательностью.

Как же, куда двинется наше искусство (в том, что Великая Отечественная будет удерживать внимание потомков, серьезных сомнений пока не возникает)? Вот сейчас по театрам с успехом проходят «Рядовые» А. Дударева, «потомка», между тем В. Кондратьев, свидетель, утверждает, что война взята здесь в несколько искусственном, перенапряженно-мелодраматическом ракурсе и тем самым — невольно искажена.

Но то театр — искусство, где концептуальность всегда преобладала над эмпирикой. Кино все-таки иное дело. Его жизнеподобие имеет какой-то почти самоценный смысл, порой как бы выходящий за рамки не то что кадра или эпизода, но и за пределы данного фильма. Чем меньше остается тех, кто кино может сравнивать с жизнью (в данном случае «с самой» войной), тем больше появляется зрителей, которые саму жизнь готовы сверять с кинозрелищем.

«И НИКТО НА СВЕТЕ...»
Сценарий В. Осляка, В. Довганя при участии С. Белошникова. Постановка В. Довганя. Оператор В. Верещак. Художник В. Агранов. Композитор В. Назаров. Звукооператор А. Черноочeнко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1985.

Вообще у искусства особая роль в создании общественного самосознания. По Эйзенштейну, только теория решает, что, собственно, мы можем наблюдать в эксперименте. Так вот, искусство выступает в роли чувственной, образной теории, и были Гамлеты в жизни или нет, видимы, осознаны они стали после «Гамлета».

К этой общей роли, не правда ли, важнейшей, кино прибавляет выигрышную, почти бесплатную, но порой коварную «добавку» как бы непосредственного свидетельства — по крайней мере для неискушенного, наивного зрителя, чья искушенность и наивность при любой энергии культурного воспитания возобновляется самим течением времени, рекрутирующего в зрительные залы все новые массы «рядовых необученных».

Представим себе подобного зрителя в кинозале, где идет фильм «И никто на свете...». В картине не слишком просматриваются ни художественная цель, ни жанрово-композиционная цельность. Отсюда, видимо, невнятица названия. Строка из известной довоенной песни воспринимается лишь в контексте, но контекст как раз и не работает в фильме. Между тем четыре слова названия подталкивают тех, кто их опознал, к ожиданию фильма поэтического.

Но поставим вопрос сначала так: что узнает рядовой необученный зритель о минувшей войне из этой картины? Действие ее приурочено к августу 1941 года, а это, как мы знаем, особая война, не такая, как в году 1942-м или в 44-м. Вспоминаются чьи-то горькие слова, что мы закономерно победили в 45-м, чудом устояв в 41-м.

Один из персонажей, комиссар Клименко, во время очередной атаки врага обязан не только наблюдать за общим ее ходом, но и держать в поле зрения немца-антифашиста (В. Юрченко), который при помощи обыкновенного жестяного рупора (деталь трогательная) пытается воздействовать на фашистские войска, перевоспитать на ходу.

Комиссара играет популярный ныне Андрей Болтнев. Режиссерский выбор намекает на то, что фильм будет решен в стиле «под документ». А мы вроде бы настроились на поэтическое прочтение темы. Но с обликом актера для нас уже связана та необыкновенная, нерядовая подлинность, вписанность во время, которые стали — после фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» — своеобразной точкой отсчета нынешнего этапа развития советского исторического фильма. Увы, это решение ничем не подкреплено и не оправдано в дальнейшем течении фильма. И комиссар, мелькнувший в нескольких эпизодах, оказывается всего лишь привычной кинематографической фигурой, скорее знаком героического начала, чем живым его образом.

И вообще поэтика этой картины — это поэтика знаков.

Налет немецкой авиации на станцию со скопившимися поездами — это теснота, пожар, суета, стрельба. Раны, смерти. Все так. Но образно-зрительный ряд картины как бы ориентирован на прошлые киновпечатления, замкнут в них, и поэтому то, что должно выглядеть трагичным, выглядит привычным, виденным.

И комиссар, и немецкий антифашист погибают, но у последнего остается юноша сын по имени Отто — его играет актер из ГДР Хаген Хеннинг. Отто только год как приехал в СССР и не знает почти ни слова по-русски. Его, прибившегося после гибели эшелона к другой части, сначала принимают за лазутчика и того гляди пустят в расход, потом склоняются поверить его невнятным объяснениям.

Действие теперь происходит в небольшом подразделении, посланном со спецзаданием к мосту. На сей раз мост надо не взорвать, а удержать, чтобы дать возможность нашим частям выбраться из окружения.

Красноармейцы, увидев реку, купаются прямо в форме. Почему они не сняли ее? Ну, так получается как-то наивнее, сказочней. Жизнь-игра в преддверии грядущей смерти — опять

некий кочующий мотив, а вовсе не попытка нащупать закономерность.

Девушка, полуребенок, словно птичка, угодившая в сети, появится в дверях сарая, естественно, в ореоле солнечных лучей. Будет и бой, и юноша немец между своими и чужими, но выбор он сделал раз и навсегда, и свои для него — чужие, враги. Будет и плен, где Отто обнаружит свое немецкое происхождение и верность коммунистическим идеалам. Здесь картина на время войдет в сферу приключенческую. Мы будем ждать чудесного освобождения героя, и оно свершится.

Сквозь все колебания событийно-жанрового ряда с бестрепетной умозрительностью и без всяких там «психоложеств» проведена линия благородного юноши немца, отрекшегося от чужих ему по убеждениям соотечественников.

А разомкнется сюжет в картину поэтическую. Река, юноша и девушка, та самая, плывущие вдаль... Это, похоже, навеяно «Альпийской балладой», которую сам автор сегодня уже считает наивной.

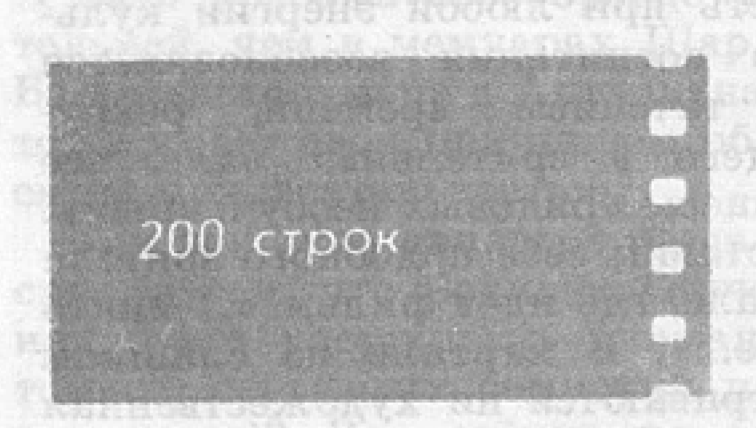
Можно заняться подсчетом архетипов, мотивов, перекличек, которые вызывает в памяти этот фильм. Можно подивиться жанровой смеси — тогда как жанр, в принципе, смешению с другим почти не поддается: там, в вершине жанра, в сильном и страстном его завершении возможен синтез с иным, тогда это будет взаимодействие, а не эклектика...

Но больше всего задевает за живое несовпадение серьезного, тяжелого материала войны с холодноватой и по-своему легкой умозрительностью сюжетной линии.

В литературе «литературность» считается серьезным пороком. В кино, кажется, нет такого термина, хотя зрители не без иронии говорят в таких случаях: «как в кино». Словом, искусственность замысла и вторичность воплощения вредят, казалось бы, благородному в своей идее интернационалистскому «повороту» военной темы.

Юрий КОРШАК

Тайное не становится явным



«Тайны мадам Вонг». Мадам Вонг — И. Мирошниченко



Я сижу и думаю: а что если сама мадам Вонг смотрит сейчас фильм о своей лихой жизни в нашем, отечественном исполнении?

Почему бы и нет? Ей в эту пору должно стукнуть 65 лет... во всяком случае в 1964 году, когда она была избалована вниманием нашей прессы, ей было 43. Сообщений о безвременной кончине вроде не поступало, но — поскольку сама картина лишает нас всякой надежды узнать, на каком свете мы находимся,— это и не суть важно. Важно другое: возможности-то у мадам фантастические! Похитила из нашего кинопроката свои «тайны» — а ей не привыкать! — или купила за миллион долларов — что было бы щедрым подарком нашим кинопрокатчикам,— уселась после напряженного рабочего дня в кресло в гонконгском отеле с ароматным названием «Цзюлун» и, прихлебывая виски, углубилась в искусство...

А на экране комиссар полиции Томпсон (А. Джигарханян), прогуливаясь по пропахшему грехом Гонконгу, обещает зрителю конфиденциальную встречу с неуловимой мадам.

Мадам улыбается:

— Такому мужчине трудно отказать...

Простим ее непосредственность — она развивала вкус не в академическом Театре имени В. Маяковского, а в ночных клубах Кантона.

Если бы комиссар Томпсон был Сократом из спектакля этого театра «Беседы с Сократом», который вместо пальца подставлял ко лбу башмак, или Нероном из «Театра времен Нерона и Сенеки», в котором страсть лицедея боролась со страстью душегуба... Но он даже не романтический жулик, который мог бы прийти из неореалистических пьес Эдуардо Де Филиппо.

«ТАЙНЫ МАДАМ ВОНГ»

Сценарий С. Говорухина. Постановка С. Пучиняна. Операторы А. Кастеев, И. Вовнянко, Г. Тутунов. Художник М. Гараканидзе. Композитор А. Геворгян. Звукооператор Г. Шутанова. «Казахфильм» при участии В/О «Совинфильм», 1986.

Немножко полицейский, немножко вор и даже немножко русский эмигрант — улыбка шалого воображения авторов.

При личном участии комиссара совершается налет на штаб-квартиру мадам. Под мушкой полицейского кольта секретарь мадам замирает... с гранатой в руке, которая чуть не обрывает две жизни — его собственную и нашего пытливого героя. Такой хорошенький секретарь — ему бы в кино сниматься, а он связался с кем попало. Тут, наверное, он об этом и подумал, поскольку гранату не рванул.

И как бы в награду за риск рука комиссара Томпсона выуживает в ходе обыска карту «острова сокровищ». Кошмарные и явно нетрудовые доходы! Будешь нас помнить, мадам...

Однако пока комиссар вертел карту — украли его внука Сашу. И назначили по телефону выкуп в сто тысяч долларов. Вот жулье! Ходи и оглядывайся... Трудно жить честному человеку на одну зарплату... И решил комиссар попользоваться найденной картой: в долг никто не дает — украл яхту «Pearl» и айда!

...У мадам в кресле зрачки расширяются:

— Окружной комиссар под флагом «Веселого Роджера»? Н-да...

Но прежде чем она изумится такому повороту событий, ее хватит новый сокрушительный удар: она вдруг увидит себя... в красном платье, в каюте советского теплохода «Иван Бунин», на диване... И на ее плече будет лежать рука Александра Абдулова, называющего себя мистером Доулом.

— А это чей мальчик?.. Сынок, что это ты?..

Как бы в ответ на это недоумение «мальчик», или же «сынок», берет пистолет с глушителем и стреляет в вашего соседа, который так мирно играет с вами в карты и, кажется, выигрывает. Сволочь он был, хотел вас полиции продать. Сейчас его упакуют, выбросят за борт и начнется настоящее кино.

Вот вы, мадам, играете себе в карты, а шторки не закрыты. И в иллюмина-

торе появляется голова второго помощника капитана теплохода Булата Аскарова.

— Безобразие! — возмущается мадам.— Вторые помощники по окнам лазают... И никто не хочет делом заниматься! У нас в Макао, например, рабочие работают, торговцы торгуют, грабители грабят!.. А за любопытство можно и за борт сыграть...

И действительно, Булат Аскаров после короткого выяснения отношений с путешествующими пиратами летит в океан кормить рыбок.

Но если вы думаете, мадам, что наш Булат пойдет ко дну, вы жестоко ошибаетесь! Он, к вашему сведению, бывший десантник и между прочим прекрасный семьянин. Перед тем как заглянуть в вашу каюту, он получил радиограмму, что у него родилась дочь в солнечном Казахстане. И хотя ваши люди и отметелили его «до кровавых мальчиков», он не утонет, а мужественно поплывет по океану в нужном направлении, и вот уже среди волн различимы очертания яхты «Pearl», которая случайно проплывала мимо.

Не слишком ли много случайностей? Мадам Вонг случайно попала на «Ивана Бунина», Булат случайно выпал в океан, мимо случайно проплывал на яхте комиссар Томпсон...

Ну да ладно... Яхта «Pearl», что в переводе с английского означает, как известно, «жемчуг», уже в дюйме от продемонстрировавшего отличные показатели в вольном стиле Булата Аскарова...

— Не может быть! — вскочит с кресла мадам.

Вы, мадам, как дитя, честное слово. Наш Булат все может!

Заметим попутно: исполнителю роли непрофессионалу Серику Конакбаеву выпало оправдать действия Булата Аскарова, что в условиях предложенной драматургии было бы по плечу разве что Жан-Полю Бельмондо. Скорее всего режиссер не думал об этом, а шел от внешней задачи, поскольку роль требовала серьезной физической подготовки. Его, вероятно, подкупило, что Серик Конакбаев — спортсмен, двукратный обладатель Кубка мира по боксу, двукратный чемпион Европы, серебряный призер Московской олимпиады. Но все дело в том, что его герой хоть и выигрывает по сюжету, но проигрывает по искусству. С отбитой печенкой он не только спасется, он доплывет с комиссаром Томпсоном до вашего, мадам, острова и реквизирует ваш золотой запас, а что нельзя унести — подорвет к чертовой матери.

— Смотри, что делается! — упадет в кресло мадам.

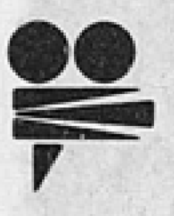
Мало того, он и пароход ваш пиратский подорвет, который заблокировал их на острове. И вы сами чудом останетесь живы!..

— Вы меня доконали!

Не исключено, что авторы в душе очень надеялись на этот результат. Как-то же надо с вами бороться!..

Абстрагируясь от сюжета, скажем, что актриса Ирина Мирошниченко, создавшая «выпуклый образ» мадам Вонг, сделала в этом фильме невозможное: она сыграла тайну, которой в сюжете не существует. Как ей это удалось — я не знаю.

Мне также не дано знать, как авторам «Тайн» удалось миновать рифы художественного контроля и благополучно выйти в необъятный океан кинопроката. Это тайна, которую разгадывает зритель.

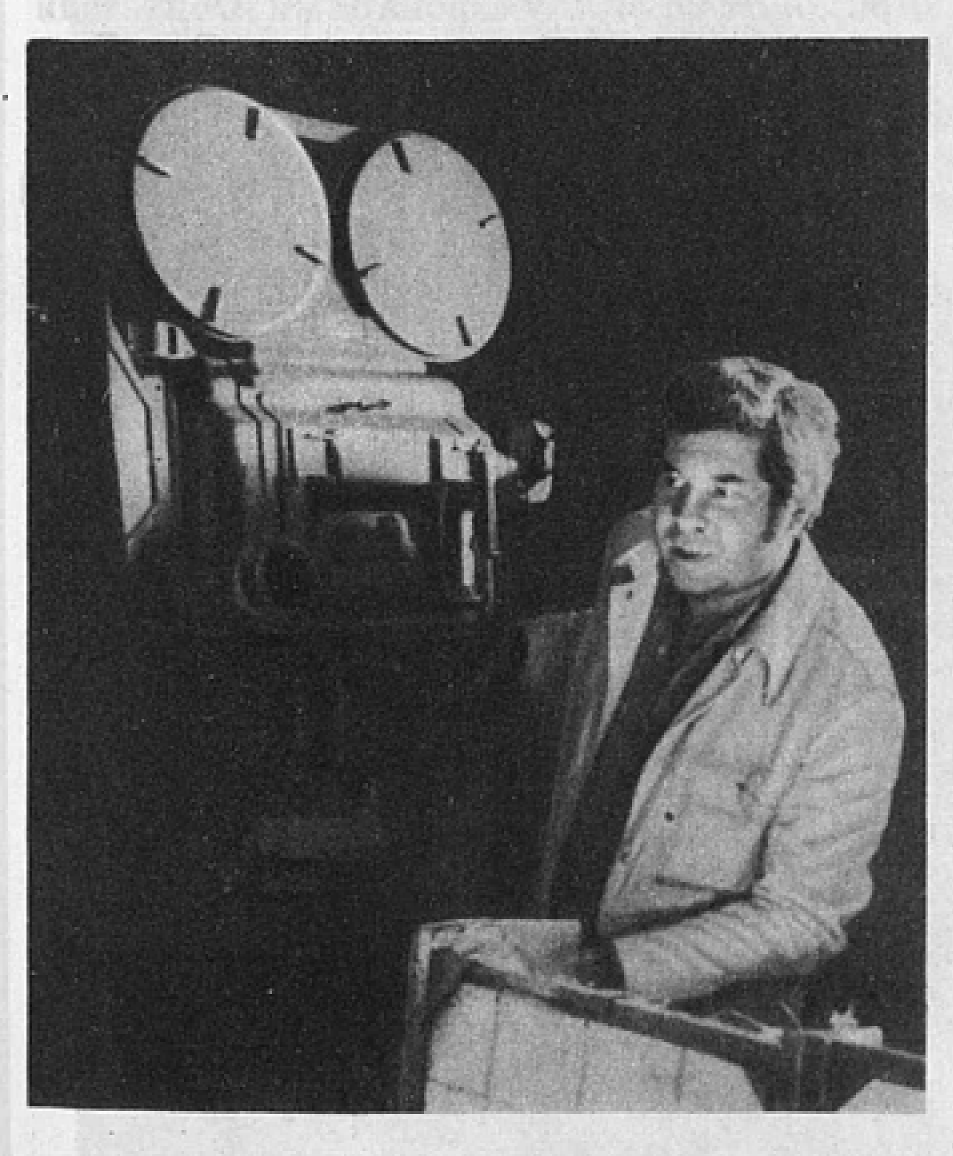


Валентин МИХАЛКОВИЧ

Нерв пространства



Александр Княжинский



Видимый мир в картинах, снятых оператором Александром Княжинским, ясен, крепок, весом. Предметы на экране, даже небольшие, кажутся массивными — не огромными, не увеличенными, но прочными и плотными, то есть обладающими массой, которая ощутима и глазом.

Часто в кино вещи производят впечатление легких, эфемерных. Они погружены в световую среду и будто по не открытому еще закону нового Архимеда теряют природную тяжесть, ощущаются иллюзорными, воздушными. Вероятно, потому экранные отражения людей и предметов часто сравнивали с тенями. Эйзенштейн писал в исследовании «Монтаж»: «На театре... пусть условно, пусть относительно, «фактически» перед зрителем развертывается все же хотя бы физически реальное событие. Это все же люди, а не тени... Не так в кино: там все не физическая реальность, а серая тень ее отображения».

Камера Княжинского будто не хочет мириться с этим природным качеством кинематографа — с его «тенеобразностью». В кульминационной сцене фильма Н. Губенко «Из жизни отдыхающих», снятого Княжинским, героиня убеждается, что любима избранником; она входит в комнату и снова выходит на балкон, стоит безмолвно — может быть, прислушивается к словам признания, которые недавно тут раздались и для нее еще не рассеялись в пространстве. В эти минуты камера не стремится быть назойливым и нескромным свидетелем, не вертится возле женщины, не снимает крупные планы лица, не фиксирует пейзаж в дымке, как он видится взору, подернутому слезой. Единственное, на что камера решается, — проезд вдоль окон, где за стеклами вырисовывается фигура героини. Зелень растений, стоящих в горшках на подоконнике, кажется светящейся и густой; она благородна по тону и предельна по насыщенности. Зелень эта — самый звонкий, самый интенсивный, а потому наиболее «играющий» компонент кадра. В данном эпизоде присущая кинематографу «тенеобразность» вещей зеленью преодолевается.

В. А. Фаворский делил цвета на пространственно-воздушные, способные «рассеиваться в разных планах, как бы пытаясь быть везде, быть нигде», и такие, что «плотно лежат на поверхности... например, коричневый, тепло-серый, некоторые из красных, например, кирпично-красный». Зелень в кадре Княжинского — как раз «плотно лежащая». Буду-

чи густой и насыщенной, она словно утяжеляет листья, делает их контуры четкими, чеканными, а сами листья благодаря ей ощущаются весомыми, прочными, осязаемо материальными.

Интенсивность цвета соответственна здесь напряжению чувств героини. Зеленые листья — при всей их материальности — оказываются и «отражателями» духовной жизни, зеркалом эмоций. Чудится даже, они потому и обретают всю полноту своей материальности, что являются таким «зеркалом».

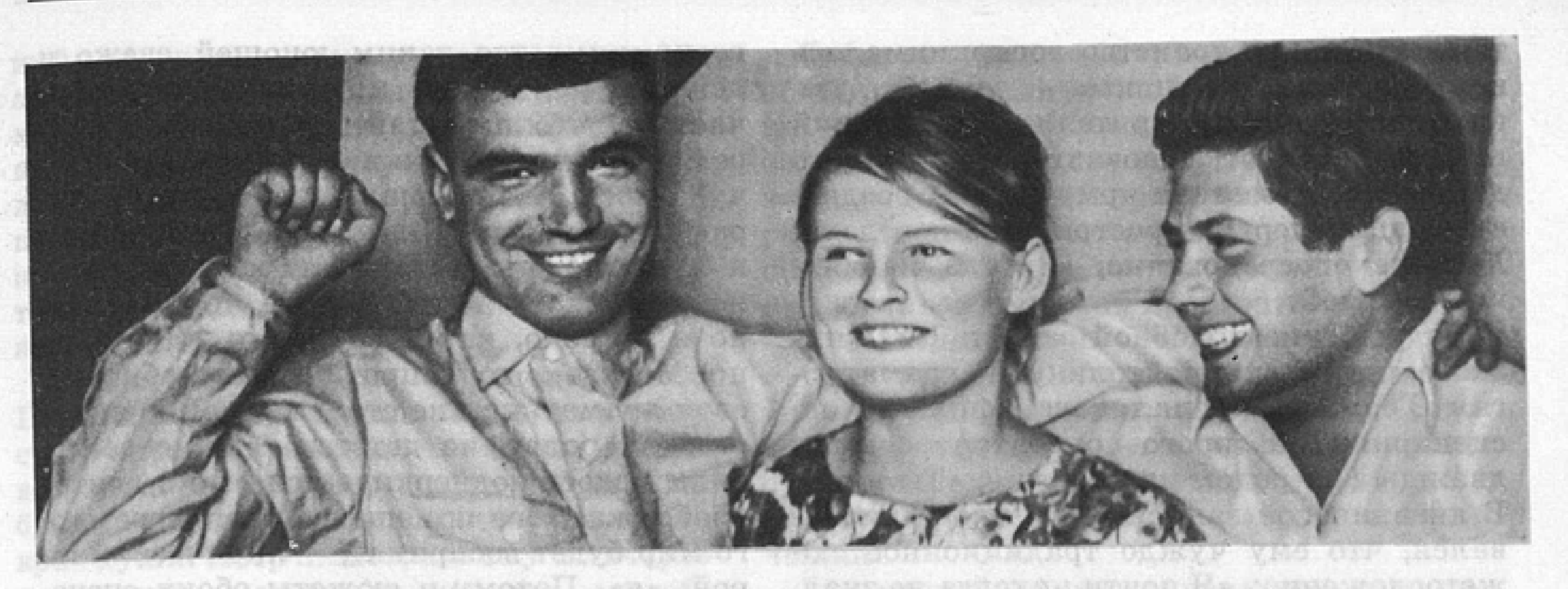
Интенсивный зеленый цвет стал «героем» эпизода в другой картине, которую Княжинский снимал за десять лет до ленты Губенко. Петр, герой фильма Л. Шепитько «Ты и я», внезапно бросает теплое место врача при посольстве, отправляется на сибирскую стройку, работает на «скорой помощи». Петру хочется, чтобы к нему приехала жена Катя с дочерью — в одной из сцен мы видим их приезд. Это не подлинный факт, а мечта, надежда героя. В сценах, где разворачивались действительные, а не вымечтанные события, краски были намеренно приглушены, сдержанны. Иллюзорный эпизод приезда, напротив, поражает буйством красок, предельной их напряженностью. На Кате — просторный темно-зеленый плащ; благородная густая зелень его «заразительна»: к этому цветовому пятну подстраиваются и все остальные краски кадра — и начинают звучать столь же интенсивно. Воображаемое событие в результате кажется наиболее материальным в картине, здесь максимально подчеркнута характерная для Княжинского зависимость световых и колористических параметров изображения от духовной жизни персонажей.

О подобной зависимости оператор сказал однажды в интервью, объясняя, как снял бы простой эпизод: «Я читаю в сценарии, скажем: «Утром к больнице подъехала «скорая». Мое дело — передать внутреннее состояние больного. Дым (туман), дождь, зеркало асфальта станут заплаканным отражением его души». Эмоции персонажа и внешнее пространство трактуются как сообщающиеся сосуды: одно перетекает в другое, словно заливая видимый мир.

Такое «перетекание» совершается не только у Княжинского. Однако задачу эту, с которой постоянно сталкиваются операторы, желающие выразить психологию героя через объективную реальность, он сознательно усложняет. Экспрессивность внешнего мира предполагает его подвижность — реальность, подстраиваясь к очередному состоянию персонажа или к очередному персонажу, вынуждена меняться. Княжинский предпочел особую направленность изменений: чем интенсивней и ярче эмоции героев, тем более осязаема среда. Материальность ее, по сути, сродни малоподвижности, инертности: предметами воздушными, эфемерными, превращенными в «тени», оперировать легче, нежели весомыми и плотными.

Противоречие между инертностью и желаемой подвижностью Княжинский преодолевает своим, индивидуальным способом — снимает не состояния отдельных персонажей, не динамику их частной изменчивости, а суммарный, общий настрой, свойственный всему сюжету или крупному, протяженному его отрезку. Фильм «Враги» (режиссер Р. Нахапетов) в соответствии с литературным первоисточником — пьесой Горького — делится на три части. Действие одной происходит утром, действие другой — ночью, третьей — на следующий день. Ночь во втором «акте» есть наглядное выражение душевного мрака, в который погружаются обитатели виллы фабриканта Бардина. Горький специально отметил в ремарке, что ночь — лунная; тем самым о душевном мраке говорится лишь намеком. В фильме тьма значительно усилена; ночь здесь — совсем не лунная: рабочие приходят на виллу с фонарями. Обитатели ее постоянно смещены в глубь кадра, заслонены от нашего взора как бы преградой. Иными словами, в ночных эпизодах камера передает общее состояние героев — их погруженность во тьму, но мы не знаем, как это состояние переживается каждым. Пространство обладает здесь кроме физических параметров еще одним — психологическим.

Известное определение изобразительных искусств гласит, что материал их — не предметы как таковые, но предметы в пространстве. Из определения следует, что пространство для художника — не «пустой», нейтральный фон, а фактор значимый, экспрессивный. Когда пространство, как на полотнах импрессионистов, заполнено светом и цветовыми рефлексами, оно становится ощутимым, материальным. В теории живописи такое пространство именуется овеществленным, поскольку часть красок будто сошла с предметов и передалась пространству. У тех же импрессионистов контуры вещей



Г. Шпаликов, Н. Рязанцева и А. Княжинский. Фото начала 60-х годов

размыты; предметы как бы тонут, растекаются в овеществленном пространстве. Применительно к «растекающимся» вещам живописцы говорят о слабой или ослабленной предметной форме.

Кино разработало свои методы создания вещественного, «сильного», то есть выразительного пространства. Переворот в операторском деле, совершенный С. Урусевским, был продиктован помимо прочего и поиском этих методов.

Одно из слагаемых в новациях Урусевского — подвижность камеры. В интервью он подчеркивал: «Я уверен, что оператору нужно работать... играть вместе с актерами... Движение камеры очень активно. Через камеру я выражаю свое отношение к событию, и она становится соучастником...»

Всякому движению — стремительному, энергичному или, напротив, вялому, медленному — зритель приписывает психологические характеристики, которые предопределены не только волей движущегося, но и его реакцией на среду, на окружающее пространство. Активность движения, о которой говорит Урусевский, свидетельствует в том числе и о сопротивляемости «сильного пространства».

Княжинский начинал в середине шестидесятых годов, когда поражали своей новизной открытия Урусевского. Вероятно, и на молодого оператора они оказали влияние — даже в фильмах, которые Княжинский снимал в семидесятые годы, встречаются эпизоды, где камера — деятельный участник событий. К примеру, в «Ты и я», когда внезапно уезжает Петр, камера вместо актера бежит за уходящим поездом. Бег этот тяжел, в нем нет порыва и вдохновенности, изображение покачивается из стороны в сторону — видимое пространство фиксируется с точки зрения бегуна, усиленно работающего локтями. От этого голова наклоняется из стороны в сторону, перемещается соответственно и взгляд. Камера здесь тоже ритмически наклоняется, движением своим подчеркивая напряженность бега. Тем самым она свидетельствует, как много сил требуется от героя, чтобы осуществить свое внезапное решение.

В первом кадре «Сталкера», еще до того как на экране предстанут герои, камера Княжинского уже работает — описывает плавную дугу и медленно въезжает в полуоткрытую дверь комнаты, где спят Проводник и его Жена. Аппарат никого не замечает — «сам, от себя» характеризует пространство, которое предстоит увидеть, перемещаясь с какой-то торжественностью. И пусть потом жилище Проводника с обшарпанной мебелью окажется бедным, жалким, характер движения камеры подсказывает, что в неказистом антураже развернутся события значительные, достойные такого вхождения в пространство фильма. Свойства движения камеры тут — как бы предвестие страстей и конфликтов, которыми насыщена среда и которые от зрителя пока скрыты.

Движущаяся камера позволяет ощутить силу пространства, то есть психологическую энергию, которой оно пронизано, однако не делает эту энергию непосредственно видимой. Мы говорим не о пространстве физическом, которое по современным представлениям тоже не является пустой протяженностью — в нем действуют свои силы: гравитационные, электромагнитные и другие, а о пространстве художественном, иными словами — творчески интерпретированном и переосмысленном. Интерпретация состоит в

том, чтобы пространство воспринималось как чувственно активное — воздействующее на чувства зрителя. Следующий шаг в разработке новаций Урусевского должен был вести к тому, чтобы воздействующая энергия пространства передавалась не опосредованно, а стала наглядной, зримой.

На решение подобной задачи Княжинского, вероятно, подтолкнула драматургия Геннадия Шпаликова, фильмы по сценариям которого оператор снимал дважды («Я родом из детства», «Ты и я»). В дневниковой записи Шпаликов признавался, что ему чуждо традиционное сюжетосложение: «Я почти никогда не знал, как будет строиться то, что называется сюжетом. Более того, строить его мне неинтересно. Я не понимаю, к примеру, прелести внезапной развязки и еще много в этом роде». Слова эти — размежевание с драматургией, в которой суть происходящего передается только через действие, через интригу. Шпаликова привлекало то, чем окружены фабульные происшествия, то, что «вне и поверх» событий: «смена настроений, чувств или, скажем, погоды — снег, дождь на закате, сумерки, летняя жара в городе — вот вам лучший сюжет». Идеальный «великий сценарий» должен быть — по Шпаликову — «подвижен, веществен, наделен цветом, музыкальной партитурой, он звучит... со всей присущей ему разноголосицей, сменой ритмов, оттенков, частностей...» По сути, в таком сценарии задача драматурга — это погружение фабулы в определенную эмоциональную атмосферу, создание особой интонации, которая будет восприниматься мелодически — как музыкальная партитура, как движение и развитие видимого мира. В сценариях Шпаликова изображаются не характеры и события как таковые, но характеры и события в экспрессивном, психологически активном пространстве. Вероятно, подобная кинодраматургия не создавалась «под операторов», но была созвучна их поискам. В ней заранее уже на стадии замысла закладывалась интонация, трактуемая как состояние среды, и оператор мог делать это состояние зримым, непосредственно видимым.

Любимый герой Шпаликова — юноша, вступающий в жизнь. Все, о чем рассказывалось в сценариях, будто увидено его глазами. Мироощущение юноши на пороге жизни оказывалось в них источником интонации, сквозного настроения, которое пронизывало повествование. Окружающее воспринимается таким юношей свежо и ясно, он радостно и проникновенно замечает то, что перестанет замечать, постарев, втянувшись в жизненную рутину,— чудесность, волнующую поэтичность мира. Персонажи Шпаликова нетерпеливо и трепетно жаждут этой поэзии, и реальность поддается этой жажде то безоглядно и широко, как в сценарии «Я шагаю по Москве», то сопротивляясь, обнажая свои драматические стороны, как в сценарии «Я родом из детства». Даже заглавиями здесь подчеркивается, что в центре изображаемого помещается тот, через кого мир будет воспринят,— лирический герой, «я». Потому и сюжеты обоих сценариев не строятся по классической схеме: завязка — кульминация — развязка, а развиваются как мелодия (вспомним: смена ритмов, оттенков, частностей). И главная задача оператора здесь — зрительно воссоздать эту мелодию.

Фильм «Ты и я» в окончательном своем виде явился полемикой с прежним героем Шпаликова — с юношей на пороге, с его мироощущением. О настроении, лежащем в основе картины, Л. Шепитько говорила в интервью: ей исполнилось тридцать лет, она «...поняла, что уже прожита какая-то жизнь... Раньше будущее представлялось горой, а теперь обнаружилось, что перед тобой плоскогорье. И новых вершин нет, и некуда подниматься. Надо осваиваться на новой территории, и основательно. И двигаться уже по горизонтали. Об этом был у меня тогда разговор с драматургом Геннадием Шпаликовым. Мы увидели друг друга как будто в зеркале, говорили друг другу одно и то же и почувствовали, что не можем об этом не говорить».

В результате глубинной темой «Ты и я» стало обретение новой реальности. Герои покинули ту, юношескую реальность с ее порывами и взлетами, расстались с надеждой, что везде ждут их радости и чудеса. Им, тридцатилетним, теперь нужно осваиваться на «плоскогорье», на ровном, стабильном участке бытия и устанавливать с ним новые взаимоотношения.

Внутреннему преображению героев соответствует в фильме эволюция пространства. В начальных эпизодах порой оно почти беспредметно — предстает как нейтральная световая среда, не имеющая бытовой характерности. Скажем, Катя и друг Петра Саша сидят в кафе; Катя говорит о метаниях мужа, о своей тревоге за него и просит Сашу помочь. Камера будто прикована к лицам персона-

жей; на экране лица существуют словно сами по себе — вне антуража; обстановка кафе исчезает для зрителя. Если и попадает в поле зрения камеры какой-либо предмет, то он видится нерезко, превращается в цветовое пятно. Видимое на экране пространство насыщено светом — ровным, однородным, не разбитым на световые потоки.

Аналогичны кадры в сцене, когда Петра принимает начальник из министерства здравоохранения. Зачитывается вслух заявление Петра. Это не деловая бумага, а своего рода лирическая проза, крик души. Петр пишет, что ему осточертела рутина мелочных дел на службе, что его замучила тоска по настоящей работе. Кадр с начальником, читающим письмо, тоже лишен предметного антуража, тоже интенсивен по свету.

В обеих сценах камера психологически точна. Она не фиксирует пространство как таковое, а снимает его в соответствии с исповедями персонажей. В такие моменты человек самоуглублен — окружение меркнет для него, пропадает. Это исчезновение среды и запечатлевает камера Княжинского. Эмоциональное напряжение, которое испытывают герои, словно выжигает окружающие предметы.

Сибирские эпизоды начинаются сверхобщим планом огромной горной выработки. По склонам открытого разреза движутся маленькие, будто игрушечные, грузовики с породой — пространство широко распахивается здесь перед героем. Разрез снят в золотистых, теплых тонах — своей приветливой теплотой пространство манит героя, влечет к себе. Оно умышленно снято распахнутым и притягательным — Катя и Саша, московские жители, часто фиксируются на фоне массивных серых стен, в подъездах, в узких коридорах, то есть в пространстве сжатом, ограниченном.

Гигантский разрез запечатлен сам по себе — без героя на его фоне. Обретение новой реальности осмыслено в фильме как стремление слиться с пространством. В сверхобщем плане карьера слияние пока не наступило — оно совершается в финальных кадрах. Работая в больнице, Петр сталкивается с труднейшим случаем — недуг молодой девушки требует проведения сложной операции. Когда-то Петр в лабораторных условиях искал методику подобных операций, но бросил эксперименты. Теперь конкретный больной, а не подопытный материал, ждет от врача действенной помощи, и ус-

«Я родом из детства». Рабочий момент. А. Княжинский и В. Высоцкий. Публикуется впервые



ловия в маленькой районной больнице — отнюдь не лабораторные.

В финальном эпизоде Петр охотится вместе с приятелями. Возбужденные, опьяненные азартом люди движутся по заснеженному полю среди редких кустов. Петр отстает от группы, садится в снег и вдруг плачет. Как видение, возникает перед ним образ девушки, ждущей операцию.

Жизнь, избранная героем, оказалась не плоской равниной, по которой можно катить безмятежно и покойно. Перед Петром сейчас — новая гора; ее не обойти и не объехать, на эту гору непременно следует взобраться — иначе погибнет девушка с печальными глазами. Петр плачет не от бессилия и отчаяния — слезами он облегчает, очищает душу перед труднейшим заданием.

В момент этого плача видимый на экране мир начинает светиться — воздух наполняется ясным, серебристым сиянием. Пространство, окружающее героя, и впрямь кажется овеществленным — густым, текучим, ласково-мягким на ощупь. Светлое страдание Петра будто передалось пространству, которое сейчас переживает то же, что и герой.

Финальная сцена диаметрально противоположна начальным эпизодам исповедей, где выплеск эмоций как бы сжигал характерность среды. Персонажи там диссонировали с пространством, подавляли его. Напротив, когда картина завершается, среда сотрудничает с героем — выказывает ему свое сочувствие, сострадание.

Движение от первоначальной «выжженности» пространства к финальному слиянию с ним образует особый — пластический — сюжет картины. Он взаимосвязан с сюжетом действенным, драматургическим и побуждает определенным образом понимать этот последний. Операторские удачи Княжинского и приходятся на те фильмы, где он получает возможность строить пластический сюжет, создавать разнообразную в проявлениях и цельную по сути партитуру отношений героя с пространством.

Оператор говорил в интервью, что из двадцати фильмов, им снятых, особо дороги ему два: «Осень» и «Подранки». «Осень» сама по себе картина цельная, и пластический ее сюжет тоже целен. Герои фильма — Илья и Саша — в юности любили друг друга, затем расстались. Илья женат, брак его неудачен, Саша — одинока. Обоим уже за тридцать; чувство их после долгих лет разлуки вспыхивает с новой силой; из Ленинграда Илья и Саша на неделю едут в деревенскую тишь, чтобы вдали от городской суеты разобраться в себе самих и в своем чувстве.

Тема картины — камерная; но пластический сюжет, «прописанный» съемочным аппаратом, вносит в фильм иной, некамерный смысл. По колористическим характеристикам кадры четко делятся здесь на две категории — дневные, когда герои общаются с хозяевами, у которых сняли комнатушку, бродят по лесу или же у реки, и ночные, когда любящие остаются наедине и принадлежат друг другу. Княжинский снимает ночь как предельно густую и плотную синеву; персонажи погружены в нее, как в омут. Днем осеннее солнце не ярко — кадры не залиты ослепительным и радостным светом; сдержанное освещение гармонирует с атмосферой поздней, осенней любви. В дневных эпизодах неизменно присутствует голубой цвет: то голубым оказывается воздух за окнами, то нежные рефлексы голубого ложатся на предметы в комнате. Голубизна воспринимается здесь как разреженная синева ночи, времени любви. Синий и голубой цвет совместно ведут в картине партию чувства, как бы излучаемого персонажами и окрашивающего пространство. Вместе с тем синий и голубой — цвета из холодной части спектра, и потому они созвучны атмосфере осенней любви.

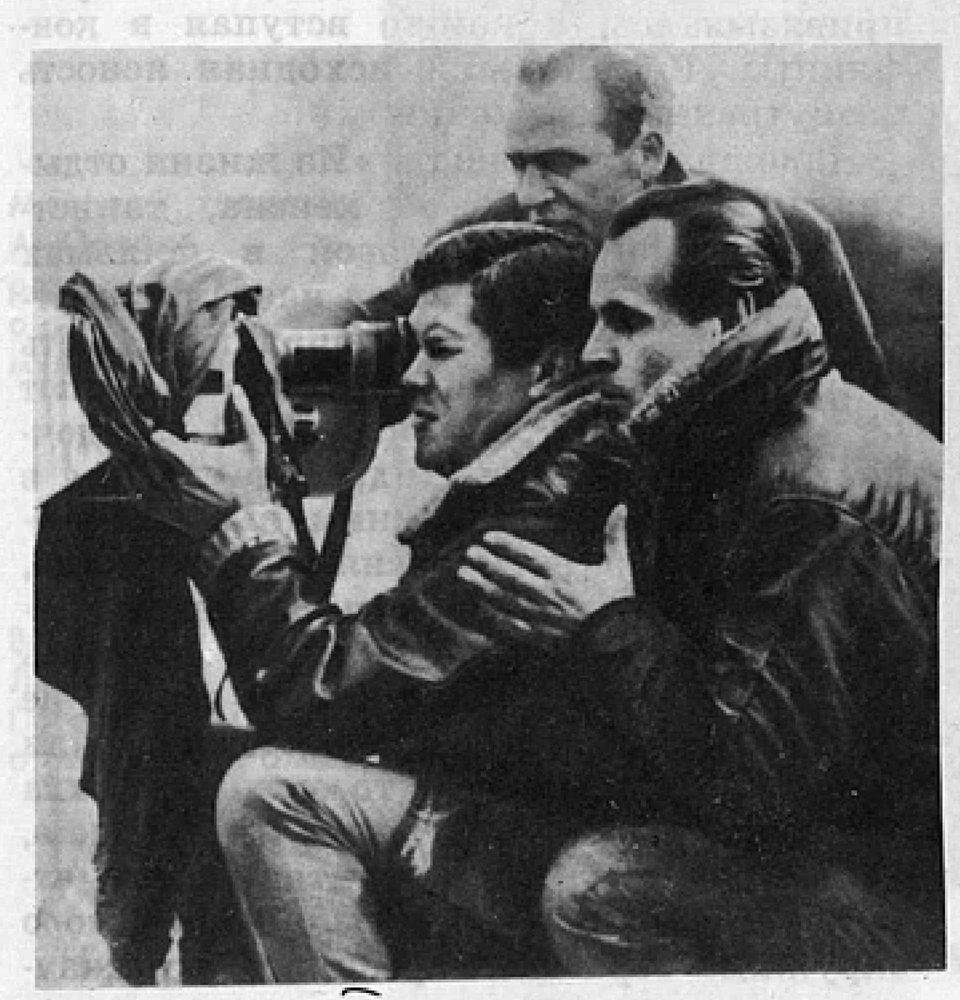
Пластический сюжет фильма выстраивается не только и не столько цветом — некамерный смысл привносят в картину движения аппарата. Когда Илья и Саша едут в деревню, долго снимаются дорога и пейзаж, открывающийся перед лобовым стеклом автобуса: машина будто погружается в природное, естественное, первозданное пространство и погружает в него героев.

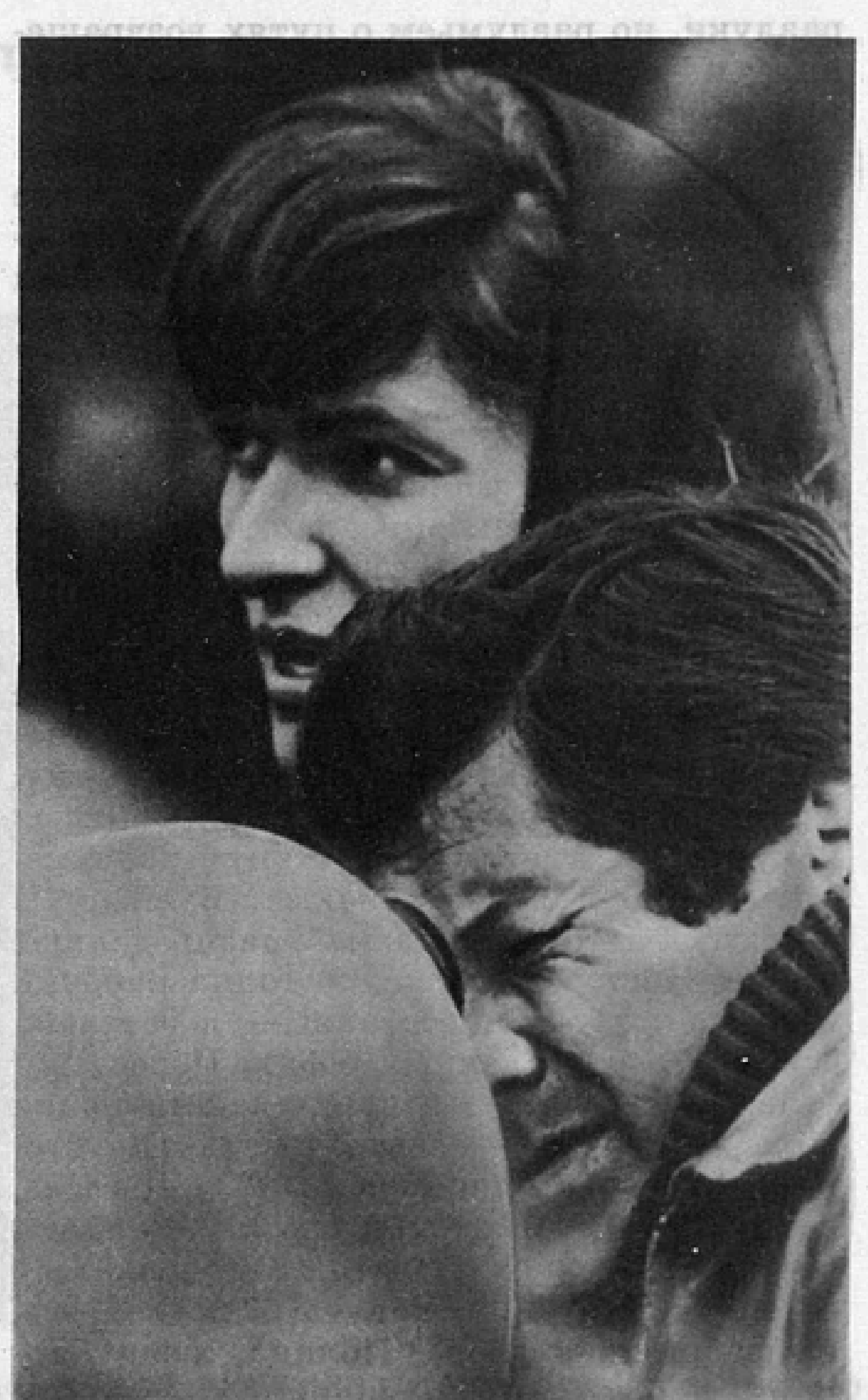
Так же долго снимается поездка их по реке на моторной лодке — вторжение в природное, естественное пространство здесь еще более стремительно. Затем во время страстной любовной сцены аппарат запечатлевает раскрытое окно, немного отъезжает, чтобы в кадр попали створки рам. Движение повторяется несколько раз, чем подчеркивается особая значимость кадра. Отъезжая, аппарат словно втягивает природную среду в человеческое жилье, в пространство любви. Природа и любовь сливаются, а картина тем самым оказывается вовсе не трогательным повествованием о соединении любящих после

«Я родом из детства». Рабочий момент

«Ты и я». Рабочий момент
Л. Шепитько и А. Княжинский

«Подранки». Рабочий момент





разлуки, но раздумьем о путях возвращения к естественности, первозданности чувств.

Видимо, для Княжинского предпочтительны те фильмы, где в главном герое или героях заложен мощный заряд душевной энергии. Она движет героя по линиям сюжетного действия, и персонаж вступает при этом в сложно развивающиеся и трансформирующиеся отношения с пространством. Если такой герой отсутствует, Княжинский не реализует полностью все то, на что способен, снимая, однако, картину с высоким профессионализмом. Скажем, экранизация горьковских «Врагов» статична. В основу цветового ее решения положены слова Захара Бардина о борьбе белых и черных. К первым Бардин относит себя и других «культурных людей», а «темные» рабочие должны приобщиться к культуре, прежде чем станут предъявлять какие-либо требования. Белизну и черноту авторы фильма распределяют иначе. В первом же кадре толпа рабочих идет на фабрику; все они — в светлых, совсем не замасленных робах. Перед зрителем шествует тут главная действующая сила картины — белые, чистые. Во втором «акте» совершается, как говорилось, погружение обитателей виллы Бардина во тьму, в черноту. Третий акт перенесен с территории дачи, как то было в пьесе, на фабричный двор. Полина, жена Бардина, и Клеопатра появляются в темных платьях, а младший Скроботов — в черном мундире юридического ведомства. Лагерю этому противостоит сплоченная группа рабочих в светлых одеяниях.

Жесткая двуцветная схема ограничивает образное движение персонажей. Каждый из них лишь присоединяется к той или другой силе. Жесткость схемы связала руки и оператору, затруднив построение пластического сюжета.

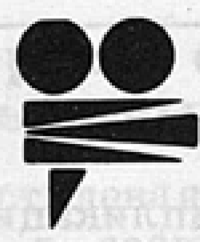
Статичны и многие персонажи в фильме Губенко «Из жизни отдыхающих». На этой картине Княжинский во второй раз, после «Подранков», сотрудничал с режиссером. Эти ленты Княжинский оценивает противоположно — «Подранки» включает в число удач, к изобразительному же ряду «Жизни отдыхающих» предъявляет много претензий. Оба фильма различны и драматургически. Алеша Бартеньев, герой «Подранков», и впрямь внутренне «заряжен» — ему необходима человеческая близость, как бы в возмещение тех родственных связей, семьи, что отняла у мальчика война. Жажда близости в сочетании с жесткостью юного героя стала эмоциональной основой пластического сюжета картины.

В фильмах Губенко, начиная с «Подранков», центральные герои окружены сонмом действующих лиц. Для каждого из них режиссер, являющийся также сценаристом, находит одну-две сочные характерологические черты, а затем персонажи на всем протяжении фильма снова и снова демонстрируют их, а потому ощущаются статичными. Алеша Бартеньев существовал в этом многолюдье, к кому-то привязываясь, с кем-то вступая в конфликты. В нем были исходная ясность и внутреннее движение.

Надежда Андреевна в «Из жизни отдыхающих», напротив, — неясна, таинственна. Героинь Болотовой в фильмах Губенко один из критиков назвал «залетными» — в действие они попадают невесть откуда, из какой среды, словно залетают на время, чтобы дразнить своей загадочностью. О Надежде Андреевне даются в картине лишь самые минимальные сведения, но так и не проясняется до конца, каков ее психологический «заряд» — отрицательный ли, то есть столкнулись ли мы с женщиной цепкой, своего не упускающей, добывающей мужа; или же — положительный, то есть предстала ли перед нами натура поэтическая, увидевшая вдруг в заштатном доме отдыха воплощение мечты. Коль скоро окружают героиню персонажи однозначные, то и от нее ожидаешь определенности. Однако быстро пришедший к благополучному исходу ее роман с Алексеем Сергеевичем, тоже личностью загадочной, так и не рассеивает зрительские сомнения.

Кажется, что дорисовать, доопределить героиню поручено здесь камере. Княжинский снимает Надежду Андреевну так, что при появлении ее проступают в пейзаже теплые ласковые тона или краски становятся густыми, звучат благородно. Оператор вовсю старается убедить зрителя в изысканности и возвышенности чувств героини, однако тонкие его намеки остаются намеками. К тому же описание персонажа — лишь малая часть из того, на что способен Княжинский.

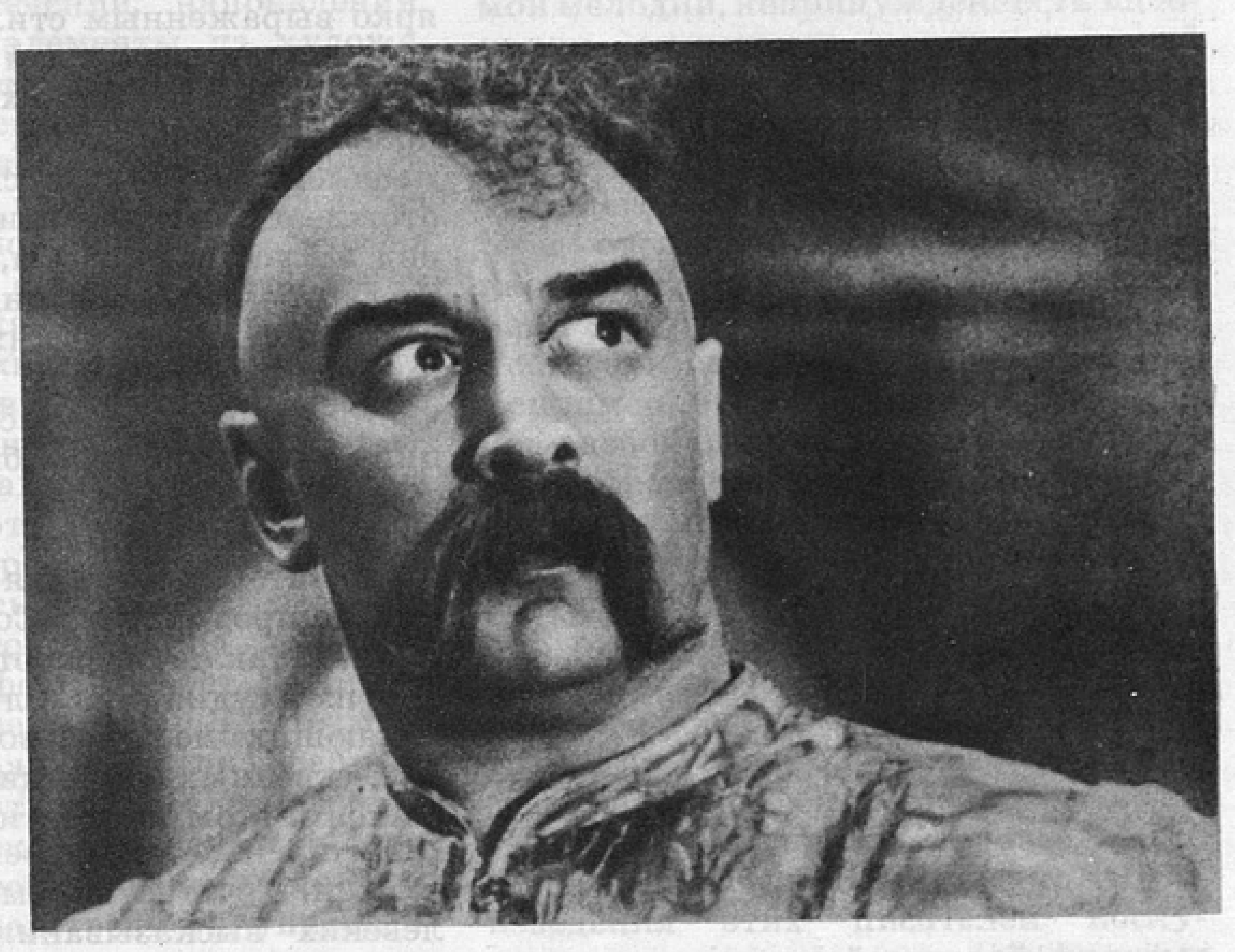
Видимому миру, который воссоздается им на экране, действительно необходима ясность и плотность, присущая не только предметам, но и людям, его населяющим. Цельность и напряженность их страстей, их чувств — суть то, что Княжинский стремится сделать видимым.



Теория, история, эстетическое воспитание

Молодой теоретик А. Орлов размышляет о поэтике мультфильма

Воспоминания Людмилы Погожевой о Михаиле Ромме



Кадры из фильма «Богдан Хмельницкий» режиссера И. Савченко

Из литературного наследия Игоря Андреевича Савченко

Издано о кинематографе

Алексей ОРЛОВ

Движение стиля

Заметки о современной мультипликации

Статьей Алексея Орлова мы продолжаем — на материале советской мультипликации — обсуждение актуальных проблем стилистики современного киноискусства, поисков в области выразительных средств экрана, эволюции его поэтики. Этот разговор шел в статьях Михаила Ямпольского («ИК», 1980, № 2), Игоря Лисаковского («ИК», 1985, № 3, 4), в беседе Юрия Норштейна и Татьяны Иенсен («ИК», 1985, № 2) и в других материалах, опубликовсных в нашем журнале.

Стиль и манера

В современной мультипликации широко бытует понятие «авторский фильм». Оно охватывает работы с ярко выраженным стилем, в котором выявляется авторская индивидуальность с ее идейно-художественной позицией, взглядом на мир, образным мышлением. С «авторским фильмом» отождествляют мультипликацию как вид искусства. Работы, лишенные авторского почерка, индивидуального стиля и стилистических поисков, обогащающих поэтику мультфильма, часто относят к «массовой продукции» — именно она обыкновенно вызывает огонь критики либо попросту обходится молчанием.

Давайте всмотримся с этих позиций в продукцию «Союзмультфильма», а также в работы режиссеров других студий, так или иначе испытывающих на себе воздействие художественных принципов, сложившихся в этом коллективе.

Но прежде чем перейти к анализу картин, хочется напомнить два гегелевских высказывания: «Своеобразный способ изображения, свойственный определенному художнику и его последователям и ученикам, вырождающийся в привычку вследствие частого употребления, составляет... манеру»[1], а не стиль, заметим в скобках. «В этом случае искусство падает до уровня простой виртуозности и ремесленной ловкости»[2].

Итак, когда стиль не развивается творчески, а воспроизводится механически, клишируется, тиражируется эпигонами, возникает астилевая продукция — манера, манерное, ремесленно ловкое использование отдельных стилевых приемов, их эклектическое сочетание, не обусловленное единым замыслом и содержанием.

---

[1] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1. М., 1968, с. 303.
[2] Там же, с. 304.

Алексей Орлов окончил киноведческий факультет ВГИКа в 1985 году. В нашем журнале печатается впервые.

«Авторский фильм» и культурный пласт

Если астилевая мультипликация, вовлекая в свою сферу разнородные элементы различных изобразительных стилей, течений, направлений, вырывает эти элементы из художественных систем, из культурно-исторического контекста и тяготеет к сглаживанию их своеобразия, то «авторский фильм» всегда возникает на культурном слое стилевого течения или является синтезом нескольких тенденций стиля.

То, что такие тенденции могут совмещаться в творчестве одного мастера, по-разному проявляясь в разных его фильмах, весьма выразительно показывают работы режиссера Леонида Носырева. «По мере своих сил я стараюсь сохранять верность духу народного искусства и фольклора»,— так формулирует режиссер свое творческое кредо. Л. Носырев начинал художником на фабрике лаковой миниатюры в селе Федоскино, окончил искусствоведческое отделение исторического факультета Московского государственного университета, многие годы серьезно изучал национальный фольклор, многократно бывал на русском Севере. Его первые работы: микросюжеты в «Веселой карусели» — «Антошка, Антошка, пойдем копать картошку» (1969), «Жили у бабуси два веселых гуся» (1970), «Рыжий-рыжий, конопатый...» (1971) — запомнились сразу и популярны до сих пор. Песню про полюбившегося всем Антошку запела детвора, он стал героем нескольких фильмов режиссера.

Сюжеты этих микрофильмов близки, с одной стороны, народной поговорке, частушке, песне-шутке, присказке, с другой — напоминают «потешные листы» — народные картинки, лубки на тексты народных песен «в простонародном духе». В мультипликационном фильме Л. Носырева, однако, обе эти стороны синтезированы, оказываются нерасчлененными: песня непосредственно исполняется, напевается персонажами, она же определяет поведение героев, формирует драматургию — изображение и звукоряд сливаются воедино, образуя фильм-песню. Ему свойственны живость и простота легко воспроизводимой мелодии, непринужденность интонации, открытость чувств, и юный зритель, увлеченный действием, легко входит в него, не ощущая сопротивления формы, как участник происходящего. В экранной игре, не отделяя себя от персонажей, воспринимает картину детская аудитория. Дети играют с фильмом в фильм, как в реальности они играют с жизнью в жизнь: например, в «дочки-матери», в «казаков-разбойников». Так возникает новое образное время-пространство фильма, нерасчлененный художественный мир игровой мультиреальности.

В ряде фильмов Л. Носырев обращается к языку народного искусства русского Севера и прежде всего к традиции устного, сказового творчества, письменно оформленного в выразительных и ярких произведениях С. Писахова и Б. Шергина. Произведения этих писателей послужили литературной основой фильмов «Не любо — не слушай» (1977), «Дождь» (1978), «Волшебное кольцо» (1980). В каждой из этих картин голос рассказчика (Е. Леонов) — богато интонированный, сочно-характерный — передает дух живой диалектной народной речи. Заметим также, что рассказчик всегда прочитывает и надписи, встречающиеся внутри кадра. Высокая значимость живого закадрового текста в этих фильмах соответствует важной особенности поэтики народной лубочной картинки: ее текст читается не «глазами», а «на слух».

Изобразительный ряд этих фильмов, созданный художником В. Кудрявцевым, в целом близок к поэтике лубка с ее плоскостным, типичным для ксилогравюры способом построения образа (контурный рисунок без светотеневой моделировки, уплощенный отсутствием линейной пер-



«Хомяк-молчун»

спективы)[3]. Экранный рисунок орнаментализуется, тяготеет к декоративности расписной заставки.

Иногда такая заставка впрямую используется для отбивки эпизодов, иногда рождает парадоксальный образ: песни, застывшие на морозе в соответствии со сказочным сюжетом («Не любо — не слушай»), медленно плывут по экрану плетением-узорочьем, размноженные — возникают изгибами растительного орнамента, заполняющего экран.

Любопытно также рудиментарное сохранение установки в этих фильмах на рассматривание изображения как картинки, находящейся в руках у зрителя и предполагающей возможность и необходимость ее разворота. Так, в фильме «Не любо — не слушай» мы видим карту Архангельской области, на которой и отдельные элементы, и картографические надписи подразумевают разворот ее в руках смотрящего. В «Волшебном кольце» — «скоморошьей сказке» Б. Шергина — мы видим уже впрямую, как земля разворачивается под ногами идущих «до Парижу» Кошки с Собакой или «машина с карасиновым двигателем» взлезает почти вертикально на хрустальный мост. Описанный разворот осуществляется на киноэкране движением камеры, которая принимает на себя функции участника действия, вертящего картинку в руках, в отличие от кинозрителя, обреченного в кинозале на пассивную неподвижность. Использованная здесь характерная для лубка обратимость «верха» и «низа» обостряет игровой момент, понуждает зрителя к активной реакции.

Вспомним, что в фильме «Левша» (1964) режиссер И. Иванов-Вано также использовал фольклорную традицию — мультиреальность в этой ра-

[3] Стилистика лубочной картинки оказывается связанной и с материалом фильмов — северными былями и небылицами — посредством общих фольклорных корней. Об этом см.: Ж е г а л о в а М. С. О стилистическом единстве лубочных картинок и северных росписей по дереву XVII—XVIII веков.— В сб. «Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков». М., «Советский художник», 1970, с. 131.

боте представляется то застывшим, то странным образом вдруг оживающим лубочным листом, в целом сохраняющим статуарность неподвижной картинки. Заметим, что в те годы мультипликация только начинала осваивать подходы к новой для нее поэтике. Пятнадцатилетие же спустя в фильмах Л. Носырева мы видим уже свободное владение языком лубочных картинок. Так происходит постепенное освоение мультипликацией эстетических полей смежных искусств.

Культурный пласт и размывание стиля

Одной из тенденций этого процесса и является втягивание в сферу мультипликации «малых» стилей других искусств.

На этом пути заимствованный стиль почти всегда претерпевает изменения за счет включения инородных и неорганичных ему элементов, размывается и часто снижается — для достижения контраста, пародийных эффектов, юмористического «остраннения» «большого» стиля.

Выше мы говорили о поэтике лубка в фильмах Л. Носырева, не упоминая о включенных в эту поэтику инородных элементах. Они у Л. Носырева намеренно разнообразны, подчеркнуто разнопорядковы, однако это не приводит к эклектике, так как инородные элементы функционально строго организованы и в совокупности являют собой стилеобразующий принцип, дающий нужный эффект — новый стиль — в сочетании с традиционным стилем лубка. Так, в сказочном мире «Волшебного кольца» появляется Париж с Эйфелевой башней; в царской карете обнаруживаются современные автомобильные ремни безопасности; царь разговаривает, как простой мужик («Даю другу дочку. Добавлю деньжат»); а в речи царской дочки Ульянки невообразимо смешиваются славянизмы и дурной французский, диалектная речь и современный городской жаргон (вот царевна говорит, обращаясь к папаше-царю: «Фи, папа́, какой у вас дурной скус!»; а Ванькина маманя: «Я, конечно, теперича благородна дама», и т. п.).

Фильм «Вершки и корешки» Л. Носырева начинается балаганным зачином-паясничанием странствующих скоморохов, задавая тон сказочной истории. Ироническая интонация возникает за счет сдвига отдельных речевых и песенных моментов относительно общеупотребительного и привычного контекста их функционирования. Например, в «Волшебном кольце» распев начатой Ванькой песни «Из-за острова на стрежень» неожиданно подхватывают Кошка с Собакой, и их тонкие «бабьи» голоса звучат «поперек» привычного слуху оперно-баритонного радиоисполнения. На заморском товаре в фильме «Дождь» прочитывается надпись: «Made in Zagranica». Змея Скарапея, имя которой отсылает нас к древнеегипетскому культу жуков-скарабеев, явлена перед нами более чем в простодушном виде: на шее бусы, глаза с длинными ресницами, тело в голубых цветочках и томный голосок. Принцип внешне эклектических, но художественно строго мотивированных включений, образующих новый, синтетический стиль (полистиль), составляет характерную особенность того типа народного искусства, который вводит в свои ленты Л. Носырев.

Показателен его полнометражный фильм «Архангельские новеллы», где наряду со скоморошьими сказками и шутейными небылицами встречается и драматический сюжет — «Поморская быль» — о гибели от голода двух поморов на островке в Белом море. Два брата — резчики по дереву — оставляют на память о себе резную доску с эпитафией — историей своей гибели. Характерно, что в изобразительном решении этой новеллы режиссер отказывается от эстетики народной картинки и переходит к опыту графики и станковой живописи. Тем самым фильм в целом обретает полижанровую структуру, тре-



«Сказка сказок»

бующую и стилевой полифонии — синтеза разнородных стилей[4].

Полистиль в «авторском кино»

Эту тенденцию к полистилю можно проследить и в рамках поэтики одного отдельно взятого фильма, и в рамках всего творчества того или иного режиссера, где характерные особенности возникают как результат резкой и принципиальной смены стилевых решений от фильма к фильму. Творчество Л. Носырева в этом смысле является характерным и выразительным примером.

Так, рисунок в фильмах «Хомяк-молчун» (1972) и «Тигренок на подсолнухе» (1981) тяготеет к той естественности в передаче натуры, которая характерна для дальневосточной живописи. В изображении угадывается и влияние школы федоскинской лаковой миниатюры, ориентированной на поэтику станковой картины, вплоть до возникновения на экране характерных «шкатулочных» композиций с оглаженными, скругленными краями, как предстает перед нами нора Хомяка или пещера Тигренка. Это пространство-ниша, требующая статики, тяготеющая к прекращению движения. В этих фильмах оказывается акцентированным не драматическое или повествовательное, а лирическое начало — и соответственно этому доминирует живописность, экспрессия почти статичного изображения, мультипликат же здесь плавен и текуч, рассчитан на спокойную созерцательность, а не на игровую активность. Не случайно в этих фильмах общая для всей образной системы доброжелательная мягкость вытесняет пародию и иронию — именно в этом

[4] Возникновение в народном искусстве полижанрового направления имеет глубокие корни. В качестве аналогии можно привести объединительный жанр в системе древнерусской литературы, скульптуры. См.: Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV веков. М., 1980, с. 35.

ключе интонируют свое чтение и Н. Литвинов в «Хомяке...», и Е. Леонов в «Тигренке...».

Лубок и миниатюра или, точнее, система образов русской народной картинки как формы народного искусства и поэтика станковой живописи представляют собой два ведущих стилистических направления в фильмах Л. Носырева.

В этом смысле традиция федоскинской миниатюры, роднящая поэтику мультфильмов Л. Носырева с живописью (без опосредования ее лубком), ведет их в русло «большого» стиля. С другой стороны, принципиальный синкретизм фольклорного направления определяет режиссерские поиски полижанровости, полистиля. Сплав этих двух тенденций, каждая из которых многостильна, дает синтез — новое стилевое явление, которое я называю полистилем. Он характерен и для фильмов режиссера Ю. Норштейна и художника Ф. Ярбусовой.

Синтез стилей и художественная целостность фильма

Уже в «Лисе и Зайце» в качестве стилевых составляющих находили и народную картинку, и спектакль ряженых, и кукольный вертеп, и масленичный балаган, народную вышивку, аппликацию, резьбу. «Одним словом, единое художественное целое по природе своей близко изобразительному фольклору, но в то же время свободно нафантазировано художницей»,— так оценивает эту работу критик Е. Луцкая[5].

В этой ленте, в рамках изначально заданного стиля лубка (фильм ставился для итальянской программы «Сказки народов Европы»), наблюдается его размывание, сочетание с элементами других художественных стилей — в свободной композиции фольклорно-басенного сказа и одновременно философской притчи. Стиль здесь — структура со многими уровнями, и переход от одного к другому делает фильм динамичным, пульсирующим.

Однако следующая работа Ю. Норштейна и Ф. Ярбусовой «Цапля и Журавль» (1974) решена в «некоем трудноуловимом стилевом ключе»[6]. В ней обнаруживаются и элементы японской графики, и заимствования из романтической живописи с ее традиционным тяготением к иллюзионному эффекту[7].

Графика XIX века в технике едва подцвеченного перьевого рисунка соседствует с полихромной средой, сферой «звонкого, локального, открытого цвета»[8]. Такое стилистическое многообразие — не эклектика, а синтез: он рожден установкой режиссера на соединение лиризма с гротеском, трагического с комическим, серьезности с иронией. Так возникают полижанризм и полистиль.

В свое время Гегель сравнил идеальную форму художественного произведения с римской тогой — свободно облегающим тело куском «бесформенной» материи, готовым принять любую форму в зависимости от позы человека, и противопоставлял ей жесткую, «мертвую» форму сшитого костюма. Успешными поисками именно такой универсальной, «всеоблегающе» изобразительной формы отмечен стиль «Ежика в тумане». Бесформенной изобразительной «материей» оказывается туманная среда, в которой тонут и вновь возникают персонажи фильма. Туман отражает внутреннее состояние героев, а отдельные моменты их состояния складываются в сюжет фильма.

---

[5] Луцкая Е. Франческа Ярбусова и Юрий Норштейн. — «Художники театра и кино», вып. 5-й. М., 1983, с. 179.

[6] Ямпольский М. Юрий Норштейн.— В сб.: «Режиссеры советского мультипликационного кино». М., 1983, с. 20.

[7] Ямпольский М. Палитра и объектив.— «Искусство кино», 1980, № 2.

[8] Луцкая Е. Цит. изд., с 182.



«Волшебное кольцо»

В «Сказке сказок» (1979) Ю. Норштейн вновь возвращается к принципу полистилевого решения фильма, используя прием эскизного перьевого наброска, жанровую живопись (в эпизодах, связанных с детством), станковую графику 30-х годов (в сценах воспоминаний о Великой Отечественной войне).

Здесь острота и резкость стилистических переходов как структурная особенность общего стиля, жанра, композиции фильма соответствуют конфликтности противопоставлений мифа и быта, фантазии и реальности, войны и мира. А новаторское объединение, синтезирование различных стилистик в рамках одной поэтики дает возможность взглянуть на жизненный материал с разных точек зрения, создает своеобразную стереоскопию, сводя все точки зрения воедино: во взаимодействии различных стилистик возникает полистиль, придающий новое содержание всем своим составляющим. На месте реальности и фантазии оказывается единая мультиреальность, куда то и другое входят на правах ее однородных элементов; прошлое и настоящее, равно как и время историческое и время памяти, воображения сливаются в единое художественное время, протекающее в данный момент на экране.

Полистиль входит в целостную художественную форму фильма, подчиняясь ее общим закономерностям, которые определяют и полижанровость «Сказки сказок», и ее прихотливую композицию... Структура этого фильма ближе всего к структуре человеческой памяти, к законам ее функционирования. Поэтому о «Сказке сказок» в этом смысле можно говорить как о фильме, воспроизводящем время-пространство памяти. Экранный хронотоп построен по законам драматургии хронотопа воспоминаний, личностного переживания истории как общей судьбы.

Язык творящего сознания: фильм и его автор

Эта проблема — структура творческого сознания — обычно рассматривается в оппозиции «художник — его

творение». В «Сказке сказок» — это отношения равных сторон, вплоть до кажущейся автономности созданного мира (как показал М. Ямпольский, рисунок здесь обладает иллюзией самопроизвольного движения, выявляемого смазанным стоп-кадром[9])...

В работах других режиссеров последних лет это равновесие сдвинуто в сторону мультиреальности. Наиболее ярко — в широко известных картинах А. Татарского с пластилином. В одном из эпизодов фильма «Пластилиновая ворона» (1982) Шмель вынужден три раза залетать в окно, потому что три раза «прыгает» пластинка патефона, музыкально сопровождающая полет насекомого. Предметом эстетической игры здесь оказывается чистая технология: структурная связь звука с изображением. В картине «Падал прошлогодний снег» (1983) автор и его пластилиновый персонаж поддерживают постоянный диалог: они *видят* друг друга, однако автор не в силах выручить своего героя из неожиданных перипетий, не зависящих от его, автора, воли. Автор активно выводится за пределы мультиреальности, демонстрируя свою «непричастность» к ее сотворению. Возникает эстетически содержательный парадокс: открыто рукотворная по своей природе мультиреальность (рисованная, кукольная) образно утверждается в статусе нерукотворной действительности, сродни той, которая выступает исходным материалом в игровом, документальном, научно-популярном фильме. Мультипликационное кино «документирует» самое себя.

Иллюзия самосотворения мультиреальности

Тенденция к «самодокументированности» мультипликационного кино говорит о его эволюции, о его размежевании, хотя и не абсолютном, с самим собой — прежним, обладающим художественной реальностью очень высокой степени условности: ведь мир мультфильма воспроизводит действительность весьма и весьма опосредованно. Сегодня все явственнее ощущается тенденция скрыть рукотворность рисованного или рисованно-кукольного мира, представить мультиреальность как часть предкамерной действительности, тождественной той, с которой имеют дело другие виды кино.

Весьма доказательны в этом отношении яркие фильмы-дебюты молодых режиссеров, появившиеся в самое последнее время. Я имею в виду работу выпускников Высших курсов сценаристов и режиссеров В. Петкевича (мастерская Ю. Норштейна) и художника-постановщика А. Петрова — их совместный фильм «Ночь» (1984) — экранизацию рассказа А. Платонова «Железная старуха». Незатейливый рассказ о Мальчике, бесстрашно отправляющемся ночью в овраг, где якобы живет страшная Железная старуха, выражает идею вечного единения природы и человека. Образ Старухи как у Платонова, так и в фильме, многогранен, его можно трактовать и как образ Матери-природы, и как метафору вечности жизни.

Авторы добились эффекта нерукотворности изображения, обратившись к оригинальной технике создания рисунка из черного песка на подсвеченном снизу стекле. Возникающая на экране реальность, подобно компьютерной графике или голографической мультипликации, неузнаваема для зрителя по своей технологической природе, полностью отрывается от исходной изобразительной техники и, не будучи ни рисованной, ни кукольной, обретает самостоятельный статус объективной предкамерной действительности, частью которой является и зритель.

Показательно сравнение фильма «Ночь» с другим дебютом — фильмом «Никита», поставленным режиссером Л. Шукалюковым по мотивам одно-

[9] Ямпольский М. Пространство мультипликации. — «Искусство кино», 1982, № 3, с. 98.



«Рыжий, рыжий, конопатый...»

именного рассказа А. Платонова в традиционной рисованной технике. В нем обживается уже знакомое мультипликации пространство детских сказок.

В. Петкевич в «Ночи» использует изначально загадочное, чужестранное, по выражению Аристотеля, пространство, применяет принцип всеобщей одушевленности изображения, причем не столько фигуративным изменением, сколько ощущением пульсации световой среды, заполняющей кадр и создающей из света и тени экранное изображение.

Традиционная цветовая гамма в «Никите» оставляет ощущение некоторой колористической небрежности, замутненности, а главное, необязательности в подборе отдельных цветов (стены дома, забора и т. д.). «Ночь» производит впечатление монохромного фильма, окрашенного в цвет ночи — глубокий синий. Однако В. Петкевич и А. Петров работают на границе поли- и монохромности; различные эпизоды тонированы разными цветами, от темно-коричневого до глубокого синего — в зависимости от предметно-пространственной среды кадра. Эпизоды в доме выдержаны в теплых коричневых тонах, путешествие Мальчика в овраг — в холодных серебристо-синих. Цветовая гамма фильма объединяет и чувственное богатство цветов, и строгий, точно выверенный их отбор.

Если в «Никите» используется традиционная киномузыка, вполне способная к самостоятельному существованию вне фильма, то звукошумы и короткие музыкальные репризы (композитор Э. Артемьев) в фильме «Ночь» настолько спаяны с изображением, что вне изобразительного ряда теряют какой-либо смысл. Музыкальный и звукошумовой ряды, взаимодействуя, порождают звучание *самого* мультипространства.

Речь персонажей в «Никите» бытовая, в меру эмоциональна, интонирована, темброванa и т. д. «Странность» фразеологических построений диалогов Платонова здесь повисает, не находя опоры в ставшем уже нормой бытовом психологизме.

Все происходящее в «Никите» дано с точки зрения автора-наблюдателя.

Ему соответствует моностиль фильма. У В. Петкевича в «Ночи» обнаружим кадры, где совмещены и одновременно существуют по крайней мере две различные точки зрения: автора и одного из персонажей. Например, Старуха качает качели с Мальчиком; в то время как Мальчик удаляется от нас, к нам приближается лицо неподвижно стоящей Старухи, которую мы видим, следовательно, глазами Мальчика. Но в то же время мы наблюдаем и самого Мальчика на качелях — как бы со стороны! Содержательность, образная емкость такого совмещенного пространства существенно глубже традиционного, «одноточечного». Она необходима авторам, художественно воплощающим задачу, близкую писательской идее «всеприсутствия».

В «Никите» используется драматургия хронологически последовательно развивающегося действия, имеющего начало и конец. В фильме же «Ночь» совмещается эта традиционная схема с изобразительно-ассоциативной драматургией, весьма близкой к «драматургии памяти» «Сказки сказок». Причем во многих эпизодах в кадре одновременно сосуществуют два уровня изобразительности с разными системами, что приводит к совмещению уровней быта и мифа, прошедшего и настоящего времени, вымышленного и реального пространства. Мальчик из «Ночи» по бытовым меркам странен: он не боится темноты и поэтому отправляется ночью в овраг. Каждое его последующее действие не вытекает из предыдущего и не объясняется им, как требует того традиционная драматургия с логическим развитием сюжета: здесь иная логика, метафорическая. Так возникает структура, обладающая содержательным универсализмом.

Заметим, что в фильме В. Петкевича мы видим одновременно две-три, а иногда до пяти последовательных фаз движения персонажа. Тем самым его существование на экране (а можно сказать — бытие) оказывается не одномоментным переходом от прошлого к будущему, но сложным взаимодействием всех трех времен сразу. Зритель в такой ситуации оказывается в определенном смысле провидцем. По сравнению с обыденным его сознание обладает существенной полнотой: помимо настоящего мгновения, он видит также прошлое и будущее своего персонажа.

Фильм В. Петкевича и А. Петрова развернуто представил эстетические новации в области языка современного мультфильма, особенно наглядные в сравнении с аналогичным материалом, изложенным традиционными средствами.

Монтажная склейка: движение к универсуму

Отдельные работы, появившиеся в самое последнее время, проявили новое отношение современной мультипликационной драматургии к монтажной склейке как одному из способов организации кинематографического повествования.

В театральной сказке М. Новогрудской «Рике-хохолок» (1985), рассказавшей историю любви принца и принцессы, монтажная склейка оказывается внутри кадра в виде вертикальной черты, разделяя экранное пространство на две самостоятельные мультиреальности. Например, слева мы видим мостик над озером, с которого падают в воду шуты, а справа — озерную гладь, куда некоторое время спустя въезжает лодка с мокрыми шутами.

Монтажная склейка, оказавшись в кадре, играет ту же роль, что и одновременные фазы движения у В. Петкевича: последовательность двух следующих друг за другом планов она заменяет одним, включающим «прошлое» и «будущее».

К аналогичному построению тяготеет фильм А. Саакян «Деревянная посуда» (1982), где полотно экрана, подобно фресковой стенописи, разделено на ярусы, на фрагменты, клейма, как в иконе, и каждый фрагмент

представляет самостоятельное пространство, в котором персонаж свободно перемещается через условные границы. В этом случае зритель как бы стоит перед некоей стеной с росписью или перед событием, расчлененным на фазы, подобно рассказу о «герое» иконы на ее клейме.

Персонажу достаточно сделать шаг, чтобы попасть в соседнее пространство. У Новогрудской же в аналогичной ситуации герои «вываливаются» из кадра и попросту исчезают на некоторое время — пока не «преодолеют» исключенной монтажом фразы. Время это можно сократить, если двинуть склейку в кадре «навстречу» персонажу. Это и осуществляет в сюжете «Кубик Рубика. Клоунада» из альманаха «Кубик» (1985) А. Татарский. Персонаж, только начинающий свое движение справа налево, сразу оказывается у цели — после того как в кадре навстречу ему проносится с металлическим щелчком вертикальная «склейка», напоминающая шторку фотозатвора или щель обтюратора. Промежуточная фаза движения (а вместе с ним и времени) оказывается изъятой — здесь мы наблюдаем непосредственный процесс монтажа мультиреальности, ее *со*творение. Зритель становится соучастником фильма, его сотворцом, втягивается в игру с самим материалом, забывая об истинном авторе и «присваивая» созданную в фильме мультиреальность.

Выше я уже говорил об особом статусе складывающегося направления в современной мультипликации, где мультиреальность стремится отделиться от своего творца-автора, заявить себя полностью автономной, нерукотворной.

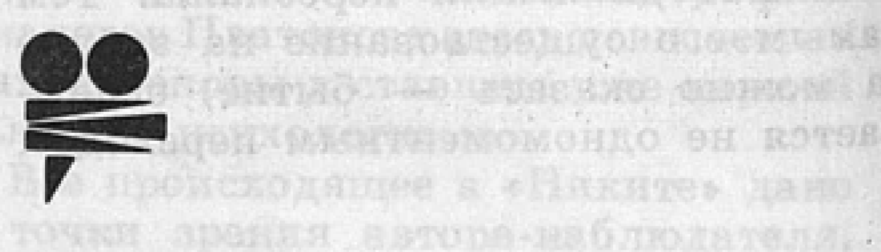
В этом случае на пьедестал возводится зритель: он оказывается как бы автором фильма. Перед нами возникает игровая модель творчества: игра с фильмом в фильм, как это было у Л. Носырева. Если игра эта легка и забавна — зритель отдыхает, если сложна и серьезна — активно работает.

● Итак, одним из направлений в развитии современной мультипликации являются поиски в области полистилевых синтетических структур.

С одной стороны, это полистилевое направление возникает за счет все более глубокого освоения мультипликацией языка других видов искусств, в том числе синкретических форм народного искусства.

С другой стороны, в результате новых технологических приемов возникает мультиреальность, по отношению к которой, по-видимому, традиционный рисованный и кукольный фильмы оказываются лишь частными проявлениями общих закономерностей. Такая мультипликация открывает и осваивает те законы организации пространства-времени мультиреальности, которые можно назвать универсальными.

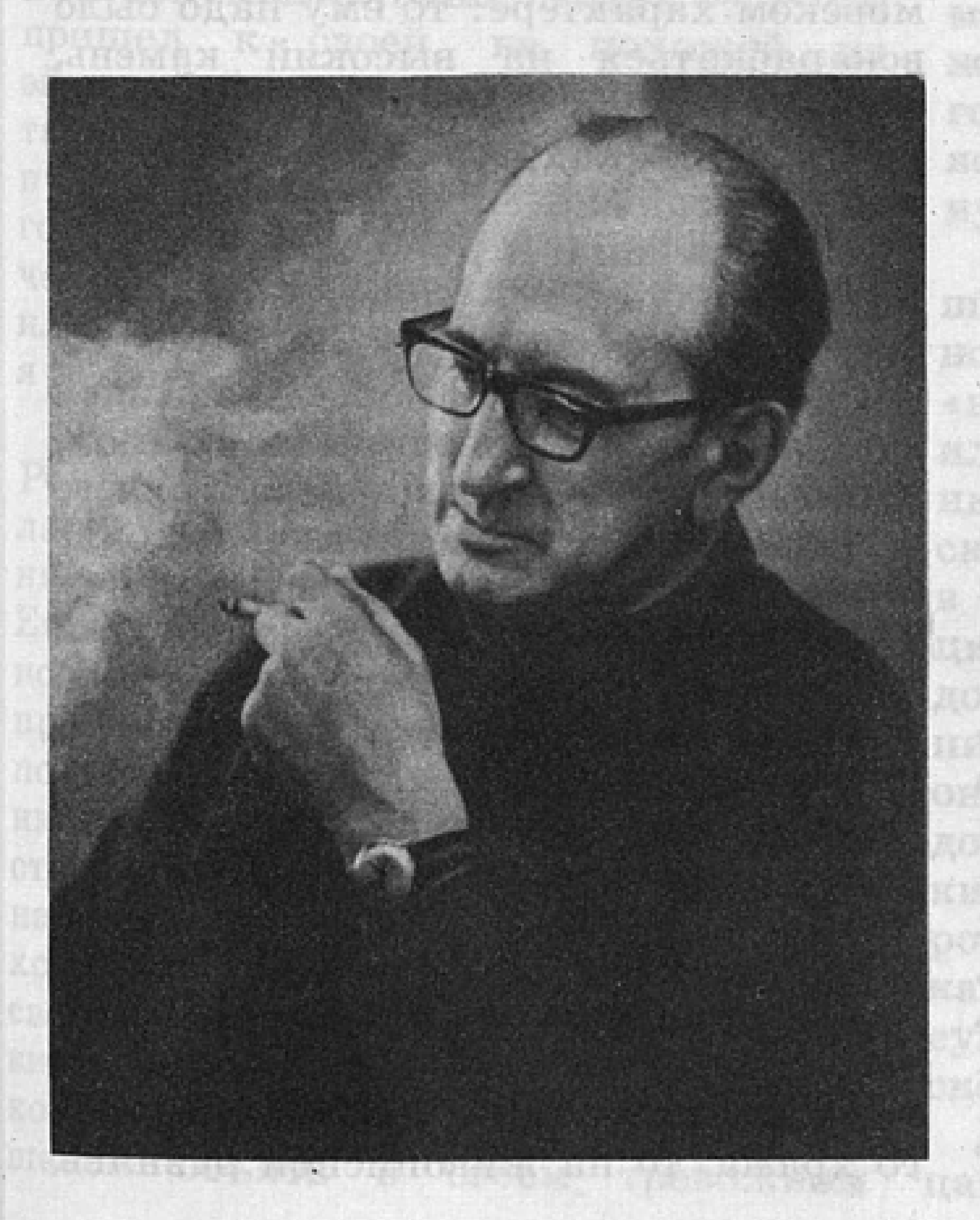
Чтобы создать новую поэтику и освободиться от груза наработанных приемов, эта мультипликация стремится к иллюзии нерукотворности, к эффекту независимости фильма от его создателя. Это обогащает поэтику мультфильма, раздвигает рамки его художественной системы.



Людмила ПОГОЖЕВА

Ромм: улыбки и тревоги





Есть, люди, обладающие особой притягательной силой. Как-то невольно такой человек становится лидером, центром любой группы даже мало знакомых или же вовсе посторонних друг другу людей, группы, в которой каждому охота услышать, что говорит этот долговязый, длинноносый, веселый, остроумный и, видать, энергичный мужчина. Почему с таким интересом и вниманием слушают его окружающие?

Михаил Ромм был прирожденным рассказчиком. Его память хранила множество историй, новелл, случаев из жизни и анекдотов, когда-то им услышанных, запомнившихся, но в большинстве им самим сочиненных. Ромм рассказывал все эти истории с подлинным и естественным артистизмом, с блеском и юмором. Слушать его было наслаждением!

Известно, что лучше всего люди раскрываются и познаются во время совместных путешествий. Кабина самолета, тесная жилплощадь купе в поезде, мчащемся в неизведанные дали, а еще лучше — каюта парохода, который не спеша плывет по бескрайнему водному простору, вот где можно услышать и самому рассказать разные «истории из жизни».

И вот на самолете «ТУ-104» мы летим из Москвы в Грузию. Непривычным было в ту пору, в конце годов пятидесятых, путешествие на реактивном лайнере, длящееся всего три часа... Рассказы Михаила Ильича в таком же ураганном темпе проносят нас сквозь историю молодого нашего кинематографа — не ту, которая в ученых трактатах, а полную живых наблюдений и освещенную юмором рассказчика... О том, как явился в Москву никому не ведомый Довженко со своей «Звенигорой» и с каким недоумением глядели на него киночиновники в просмотровом зале... О том, как несостоявшийся боксер Марк Донской просил несговорчивого директора кинофабрики испытать его в качестве режиссера... О том, как... Кто-то спросил: «А что это за горы внизу? Неужто Кавказ?»...

«Не может быть,— отрезал другой.— Мы, наверно, еще над Малаховкой»... Слушая Ромма, мы не замечали времени... Но Михаил Ильич приумолк: его уже нельзя было оторвать от иллюминатора.

Да, под нами был Кавказский хребет: еще недавно мог ли человек мечтать увидеть эти горы сверху? Заходящее солнце окрасило горные снега в неяркий розовый цвет, а небо — пронзительно-синее... Красота ошеломляющая! «Спасибо, — тихо произнес Ромм, — спасибо...»

В той поездке с особой силой сказалась одна из черт натуры Ромма: умение радоваться встрече с неизведанным.

Я полагаю, что одним из точных признаков, дающих возможность отличить человека одаренного от человека ординарного, является способность удивляться. Человеку ординарному все кажется ясным. Он искренне считает, что ему известно все! Удивление ординарный человек полагает приметой совершенно детской и поэтому даже как-то неуместной для людей взрослых. «Удивляться? Но чему же? Все это от лукавого! Выдумки фантазеров». Человек одаренный, сколько бы лет ему ни было, до глубокой старости способен сочетать наивность и любознательность ребенка с готовностью к яростному научному спору, с мудростью мыслителя.

Когда Ромма не стало, я прочитала в одном из его старых интервью сказанные им слова: «Вы спрашиваете, кем хотел бы я стать, если бы вновь родился на свет? Я бы хотел остаться ребенком, если можно, на всю жизнь оставаться ребенком!» Есть люди, которые всю жизнь остаются детьми. В них сохраняется что-то детское, и это прекрасно! Ведь едва ли не основное свойство таланта — умение удивляться миру так, как удивляется ребенок, так ощущать запах, цвет, новые явления, нового человека, новый город. Заново ощущать мир как нечто первозданное — бесценное свойство таланта...

Михаил Ильич принадлежал к категории людей исключительно одаренных и наблюдательных, сохранивших на протяжении всей своей жизни способность испытывать какое-то мальчишеское ликование перед ранее неизвестным ему явлением или перед чем-то возникающим в неожиданно новом свете.

И тогда, на дорогах Закавказья, Ромм не переставал удивляться жизни, а мы не переставали удивляться Ромму... Его радовали и тихие дворики старого Тбилиси, и причудливые для нас ритуалы грузинского застолья, и фантастические пейзажи горной дороги, по которой, пробивая на автомашине облака, мы ехали дальше, в Армению...

В одном из ущелий машину нашу остановила группа каких-то людей: оказалось, на границу республики выехали армянские кинематографисты встречать Ромма как самого почетного гостя. У горного ручья на кострах готовился шашлык, на коврах были разложены дары местной кухни... Вот тут вовсю проявилось озорное, мальчишеское в роммовском характере: то ему надо было вскарабкаться на высокий камень, чтобы лучше увидеть пейзаж ущелья, композицию кадра, который, возможно, никогда не придется снимать... То обжечь лицо и руки холодом родниковой воды... Все увидеть, испытать, ощутить, отведать...

По наставлениям Елены Кузьминой мы, как церберы, следили за Роммом, чтобы, не дай господь, не ел ничего острого: врачи запретили. Но стоило нам зазеваться, как Ромм тайком ухватил на краешке ковра крохотный перчик... Нет, отнюдь не от жадности к еде: просто надо же все попробовать. Да так и застыл с раскрытым ртом — все ринулись к нему с бутылками боржоми, чтобы залить «пожар»...

Неугасающая роммовская жажда новых впечатлений — красок, ароматов, звуков жизни — заставляла его надолго останавливаться то у древнего храма, то на живописной равнине,

откуда видна вершина Арарата, то у картин Сарьяна... Ромму нравились острые красочные симфонии армянской живописи.

Невольно приходит на память его афоризм о том, что искусство может быть горячим или холодным, а теплым бывает только суп.

Будучи художником реалистического склада, Ромм часто предпочитал полутонам штрихи резкие, граничащие с эксцентрикой, неожиданные сочетания трагического и комического. Помню, с какой веселой охотой согласился он сыграть в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» роль английской королевы Елизаветы, полагая, что его острый профиль подойдет для исполнения этой роли.

Вообще при всем различии их взглядов и вкусов Ромм часто думал и говорил об Эйзенштейне как о близком ему человеке. Смеясь, приводил шутливое объяснение «монтажа аттракционов», которое дал ему Сергей Михайлович: «Если ты зритель, так надо нанести тебе удар, а затем пощекотать... Ударить и пощекотать»... В последний период жизни — особенно в документальных лентах — Ромм пришел к своей, не похожей на эйзенштейновскую, стилистике «монтажа аттракционов», доводящей до предельной остроты звучание каждого эпизода в ключе гротескно-сатирическом («Обыкновенный фашизм») или лирико-философском («И все-таки я верю»).

Да, удивительным человеком был Ромм! Громадного динамичного таланта, неиссякаемого интереса к жизни и неистощимой любви к людям. Его любили, им восхищались, а иные побаивались, зная его горячность и прямоту. Тех, кто его знал лично, поражало в его характере сочетание тонкого ума с непосредственностью и впечатлительностью. Отмеченная мной «детскость» никогда не переходила в инфантильность, нередко свойственную художникам, а диковинным образом соединялась с высокой зрелостью мысли, будто стремившейся объять в своем тревожном движении все прошлое и настоящее человечества. Не отсюда ли такое неугасимое желание пристально разглядеть все, что творится на Земле?

И вот мы снова летим вместе в дальнюю командировку: в Соединенные Штаты Америки. Время трудное, осень 1962 года, так называемый карибский кризис. Знаем, что за океаном нас ждут яростные нападки антисоветчиков, политических противников всех мастей...

Тем не менее Михаил Ильич, глава делегации, спокоен и весел. Многочасовой полет был бы адски утомителен, если бы не шутки и озорные придумки Ромма. То он брался за примерку «противоакульного» спасательного костюма, который нам демонстрировала стюардесса, то сочинял очередную новеллу о «порошках от львов», помогающих пассажирам в пути от Москвы до Ленинграда. Как же нам пригодились эта веселость и острота мысли Ромма, а затем — точность его политических оценок всего того, что нам пришлось встретить в Америке.

...Нью-Йорк. Улицы как ущелья между небоскребами, редкие прохожие. Создавалось впечатление, что город пуст, и потоки машин, повинуясь электронному мозгу, движутся в нужном им направлении.

Газета «Фильм Дейли», вышедшая накануне, встретила нас ехидной статейкой на тему о том, как «в Кремле долго размышляли», ехать или не ехать русским на Международный кинофестиваль в Сан-Франциско»! И все же мы приехали. Была в тот день устроена пресс-конференция, на которой с блестящим докладом о советском киноискусстве выступил Ромм. Позднее в отчете о поездке он писал: «Американцы слабо осведомлены о положении дел в советской кинематографии. Они не видели огромного большинства наших лучших картин. Кроме двух-трех имен, они по существу никого из деятелей советского кино не знают».

Доклад Ромма открыл американцам новую для них, многонациональ-

ную советскую кинематографию. Показанные нами картины, в том числе «9 дней одного года», позволили установить благоприятную атмосферу для работы нашей делегации на фестивале. И надо было видеть и слышать Ромма, который с юношеской энергией, казалось, одновременно был повсюду... А вечером после просмотра очередной фестивальной программы Михаил Ильич собирал у себя в номере нашу делегацию и давал политически точную, живую, образную характеристику всего виденного за день.

Но вот какое возникло затруднение: по примеру других делегаций надо было устроить прием для участников фестиваля. А скудных наших командировочных средств не хватало на аренду помещения, и привезенные из Москвы баночки черной икры могли только символически украсить небольшое число сандвичей. Что делать? Нашли для «приема» дешевое кафе, поставили скромное угощение... Тут-то и была проявлена присущая Ромму изобретательность: понимая, что поразить гостей богатством русской кухни не удастся, он решил, так сказать, перенести центр тяжести на разговорный жанр... Гости слушали как зачарованные его веселые байки, анекдоты и новеллы, изящные, остроумные, неожиданные...

Например, грузинский тост про музыканта, который идет через пустыню. А навстречу — лев! Музыкант пробует убежать — позади другой лев. Единственное «оружие» музыканта — скрипка, и он берет смычок, начинает играть... Львы садятся, внимают музыке. Подходят другие львы, слушают, некоторые плачут. Внезапно является некий старый лев, разевает пасть, проглатывает виртуоза, с омерзением выплевывает скрипку... Остальные львы возмущены: «Что ты сделал? Проглотил замечательного музыканта!» «Что-что?» — переспрашивает дряхлый хищник, глухой как пень... Мораль: поднимем же бокалы за жюри кинофестиваля, чтобы не оказалось оно глухим!

Волны смеха перекатывались по залу маленького кафе... На другой день пресса, скупо освещавшая фестиваль, восторженно писала о советском приеме, об остроумии знаменитого режиссера, о том, что приехали «симпатичные русские, которым, оказывается, свойственно чувство юмора»...

Разумеется, были и менее приятные встречи, стычки с теми, кто пробовал раздувать антикоммунистическую истерию. Но их наскоки терпели крах: ни один задаваемый ими «каверзный» вопрос не оставался без убедительного, иногда саркастического ответа Ромма.

А за стенами кинозала, во сто крат перекрывая фестивальный шум, бурлила и кипела предвыборная кампания: выбирали губернатора штата Калифорния. С плакатов, афиш и стендов на нас глядела физиономия Никсона, Никсона, Никсона... По телевидению показывали Никсона в кругу семьи. Полуголые девицы, ехавшие по улицам в старинных экипажах под грохот духовых оркестров, раздавали прохожим воздушные шары и конфеты с изображением Никсона...

Нас мало занимало, кто победит: улыбающийся Никсон или его соперник Браун, обещавший построить в Сан-Франциско окружную дорогу... Ромма живо интересовало другое: вся эта механика оболванивания рядового человека, подавления его личности с помощью ультрасовременных средств телевидения, радио, рекламы, новейшая техника возбуждения «психоза толпы». О чем он думал, вглядываясь в ревущие толпы обывателей, восславляющих своего вожака? Не вспомнит ли он эти сценки, отбирая для «Обыкновенного фашизма» кадры гитлеровской хроники, где обезумевшие толпы мужчин и женщин бросаются к ногам бесноватого «фюрера»? Какая огненная обличительная сила в хроникальных кадрах, где женские руки тянутся, чтобы на миг дотронуться до «божества» или где телами детей выложена надпись

на стадионе: «Фюрер, мы принадлежим тебе»... Позднее Ромм найдет для фильма «И все-таки я верю» столь же ошеломляющие кадры радений хунвейбинов...

Мотивы защиты человеческой личности, протеста против любых попыток оскорбить ее достоинство, втоптать ее в грязь проходят через многие ленты Ромма, начиная от незабвенной «Пышки». Мотивы эти органично соединены с главной темой его творчества: «судьба человеческая — судьба народная»... Размышления об истории революции в ленинской дилогии через множество творческих поисков с неизбежностью приведут художника к попыткам осмыслить грозные катаклизмы мировой истории, образно раскрыть сложные пути человечества в будущее, приведут к масштабным темам его последних игровых и документальных лент.

Примечательной чертой характера Ромма, не часто встречающейся у людей творческого труда, была его самокритичность, умение трезво взглянуть на свои ранее созданные фильмы, пересмотреть то, что в них устарело, облегчая себе путь вперед. Попытки канонизировать прошлое и утвердить неподвижность в искусстве и в жизни просто смешны. Более того, они неграмотны, писал он в одной из своих статей.

Все поставленные Роммом тринадцать игровых лент и три большие документальные картины, одну из которых он не успел завершить,— это живая история его творческих поисков и вместе с тем целая полоса жизни нашего искусства, история эстетических воззрений.

Ромм не торопился, как некоторые другие режиссеры, ставить картины одну за другой. Он любил размышлять и записывать свои размышления на магнитную пленку. Иногда паузы между двумя фильмами растягивались на несколько лет, и количество роликов увеличивалось. Всем памятна такая пауза в шесть долгих лет, отделяющих «Убийство на улице Данте» от картины «9 дней одного года».

Те, кто знал Михаила Ильича в ту пору, не могли не заметить, что в течение этих лет (с 1956 по 1962) Ромм переживал трудную внутреннюю ломку. Она была необходима ему. С редкой самовзыскательностью он предпринял пересмотр своих прежних позиций в искусстве, отказался от некоторых ранее сложившихся взглядов, от укоренившихся в искусстве стереотипов.

В аудиториях ВГИКа, режиссерских и сценарных курсов, на страницах газет и журналов, с трибун различных конференций, симпозиумов, художественных и ученых советов Ромм выступал горячо и страстно, говорил, как бы убеждая и самого себя, о будущем кино, телевидения, театра. О типе драматического конфликта, о сюжетосложении, о взаимоотношениях литературы и кино, об итальянском неореализме (тогда это была одна из увлекательных тем для раздумий о демократическом кинематографе). Открывал монтажное начало, смену крупных и общих планов в «Медном всаднике» и «Пиковой даме» Пушкина, делился мыслями о современной технике в кино, о перспективах широкого экрана, о творчестве молодых режиссеров, об актерской проблеме...

Но больше всего волновал его вопрос о художественных средствах, которые необходимы, чтобы образно раскрыть на экране то новое, что принесло в историю рода человеческого XX столетие с его великими социальными революциями, с его научными открытиями, обещающими не то поднять на небывалую высоту, не то навеки уничтожить земную цивилизацию...

Картина «9 дней одного года» была новаторской не только дерзостью эстетического освоения совершенно новых для искусства фактур современной техники, но и глубиной размышлений о драматизме рождения ядерного оружия, о главных проблемах, которые будоражат совесть человечества в наши дни. Я думаю, что «9 дней одного года», при всех актерских удачах в

этой картине, были отнюдь не случайным этапом к рывку творческой мысли Ромма в сферу документального кино.

Так же как не случайно то, что в «Обыкновенном фашизме» Ромм отказался от фрагментов игровых лент о фашизме, составлявших основу первоначального варианта сценария, а предпочел довериться силе кинодокумента.

И уж вовсе не случайно, что последний его грандиозный замысел посвящен осмыслению судеб человечества в двадцатом веке, настоящего и будущего новых поколений...

Родные рассказывали, как в последние мгновения своей жизни Михаил Ильич сидел за письменным столом, монтируя эпизоды картины с помощью бумажных карточек, на которых было записано содержание документальных кадров, снятых им в разных странах или найденных в киноархивах. Он искал не просто эффектные монтажные сочетания этих кадров, а выразительные, ясные ответы на вопросы, которые его волновали и продолжают волновать каждого из нас сегодня. Вопросы, выдвинутые небывалой по своей остроте схваткой сил войны и мира, сил разума и безумия. На минуту он отошел от стола, прилег на тахту, чтобы отдохнуть, и сердце его перестало биться...

И в незавершенном фильме (который подготовили к выпуску на экран друзья и ученики Ромма) с необычайной силой прозвучала убежденность художника в победе начал добра и справедливости, убежденность, выраженная в заглавии картины: «И все-таки я верю».

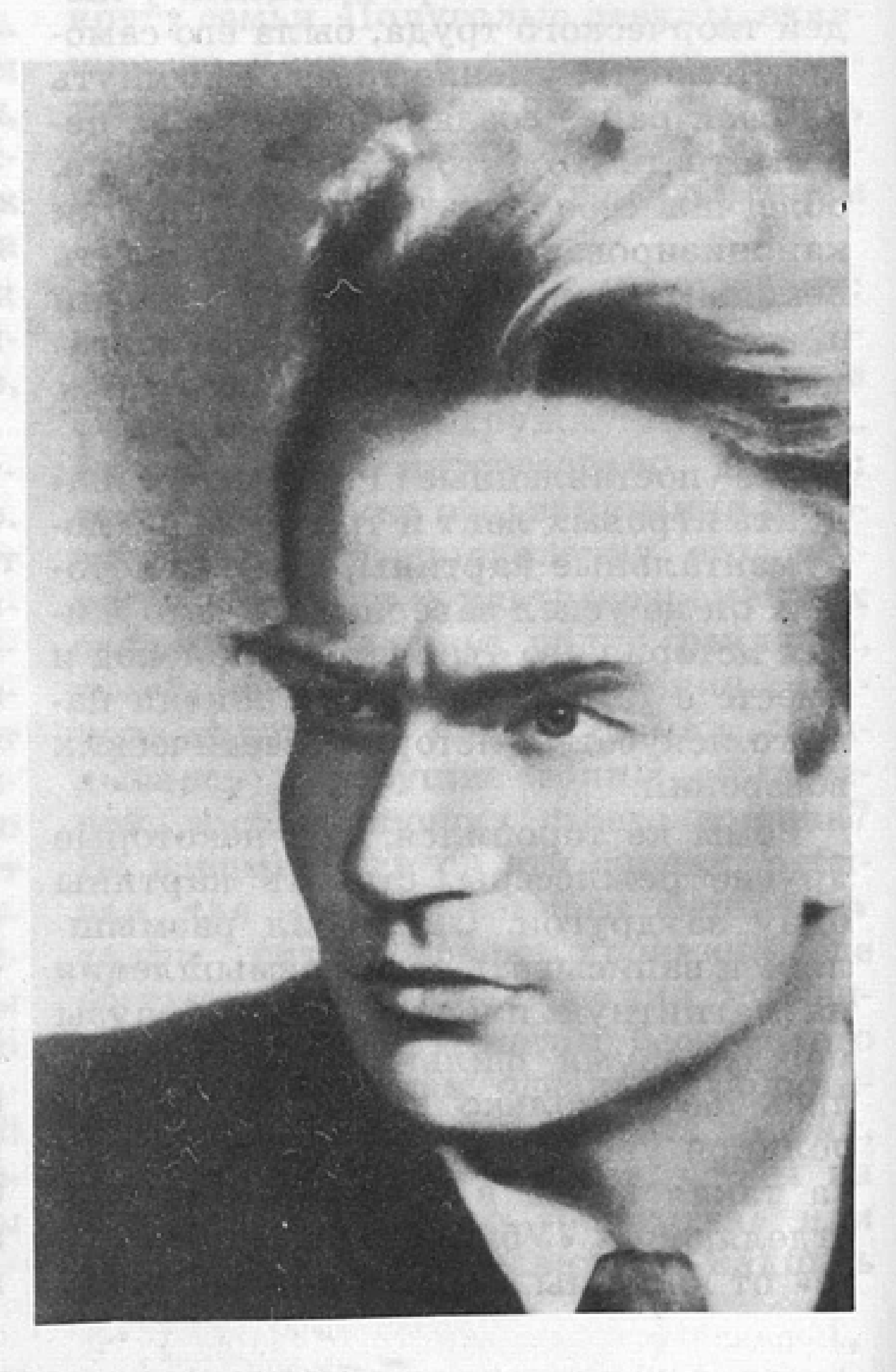
Таким он был до последнего дыхания — думающий, встревоженный, веселый, пытливый, полный творческой энергии, неугомонный в поисках истины, а проще говоря, человек редкого обаяния и таланта — незабываемый наш Михаил Ромм.



«Нужно учиться на самом трудном...»

К 80-летию со дня рождения И. А. Савченко

Мемуары и публикации



Эти слова, сказанные Игорем Андреевичем Савченко в 1944 году по конкретному поводу, можно поставить эпиграфом ко всему творчеству выдающегося режиссера и педагога, настолько точно они выражают эстетическое кредо классика советской кинематографии и его позицию гражданина и художника.

И. Савченко прожил всего сорок четыре года и поставил десять фильмов: «Гармонь» (1934), «Случайная встреча» (1936), «Дума про казака Голоту» (1937), «Всадники» (1939), «Богдан Хмельницкий» (1941), «Партизаны в степях Украины» (1943), «Иван Никулин — русский матрос» (1945), «Старинный водевиль» (1947), «Третий удар» (1948), «Тарас Шевченко» (1951, вышел на экраны после смерти режиссера) и короткометражную ленту «Квартал № 14» (1942, «Боевой киносборник» № 9). Но почти каждая из этих картин была первопроходческой, новаторской. И. Савченко всю свою творческую жизнь, начиная с дебюта в Бакинском театре рабочей молодежи, который он возглавил в 1929 году, стремился идти самыми трудными, новыми, неизведанными дорогами. «Гармонь» — первая советская звуковая музыкальная комедия, в которой слились воедино песенно-лирическая и сатирическая стихии, положив плодотворное начало новому жанру. «Дума про казака Голоту» (по рассказу А. Гайдара «РВС») — первый звуковой историко-революционный фильм для детей, многослойный и потому интересный и взрослым, которые могут по достоинству оценить лиро-эпические интонации и героико-романтические элементы в этой работе. Во «Всадниках» (по роману Ю. Яновского) и особенно в «Богдане Хмельницком» режиссер выступил в 30-е годы в числе пионеров нашего киноэпоса, создателей народно-героической драмы, построенной на материале освободительной борьбы народных масс. «Иван Никулин — русский матрос» — один из первых советских цветных фильмов 40-х годов, в котором неутомимый экспериментатор решал не только сложные технические, но и существенные творческие задачи. «Третий удар» — опыт в жанре народно-героической драмы на материале Великой Отечественной войны. И, наконец, «Тарас Шевченко» — яркий образец новаторских исканий в русле биографической социально-психологической драмы. В совокупности все это и определяет столь заметное место Игоря Андреевича Савченко в советском кино.

В последние годы жизни И. Савченко обратился к кинопедагогике и в этой области показал себя замечательным мастером. Он успел выпустить всего один курс. Среди его учеников — режиссеры и сценаристы Ю. Озеров, М. Хуциев, Ф. Миронер, С. Параджанов, А. Алов, В. Наумов, Н. Фигуровский, Л. Файзиев.

Надо откровенно признать, что советское киноведение в большом долгу перед автором «Богдана Хмельницкого» и «Тараса Шевченко». В 1959 году в «Искусстве» вышла монография М. Зака, Л. Парфенова, О. Якубовича-Ясного «Игорь Савченко» — и до сих пор остается единственной. Киевское издательство «Мистецтво» выпустило в 1963 году брошюру И. Корниенко и Н. Бережного о режиссере, а в 1980-м — сборник статей о творчестве И. Савченко и воспоминаний о нем. Есть несколько статей, опубликованных в разные годы; о фильмах режиссера говорится в соответствующих разделах четырехтомной «Истории советского кино», и это — почти все. Мало изучен хранящийся в ЦГАЛИ архив И. Савченко — сравнительно небольшой, но очень содержательный и емкий, во многом неожиданный. Он расширяет наши устоявшиеся представления о творческом пути замечательного художника, а кое в чем и меняет их.

Предлагаем вниманию читателей неопубликованные материалы из архива И. Савченко.

Статья, озаглавленная публикатором «За творческую дружбу групп», принадлежит перу кинорежиссера, поставившего «Гармонь» и полного творческих сил, планов и замыслов. Он собирается в 1934—1935 годах работать одновременно над двумя фильмами, а затем вместе с Борисом Барнетом — снова над двумя картинами сразу. И мечтает о том, чтобы на студии «Межрабпомфильм» сложился коллектив единомышленников и возникла подлинно творческая атмосфера.

Со многими острыми и нерешенными проблемами современного кинопроизводства перекликается письмо И. Савченко, адресованное Центральному Комитету партии (не удалось установить, было ли оно отправлено).

Большой интерес представляет выступление Игоря Андреевича на творческом совещании «Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны» 1 июля 1944 года. При всех полемических преувеличениях и спорности некоторых положений, это выступление



«Гармонь».
Маруся — З. Федорова

заслуживает быть введенным в киноведческий обиход.

Все тексты печатаются по современной орфографии. Купюры отмечены знаком (...). Исправления явных опечаток и описок не оговариваются. Некоторые фамилии и факты не пояснены в комментариях, так как публикатор не нашел о них сведений.

[За творческую дружбу групп]

В Лиховом переулке стоит фабрика[1], покрытая доставшимся в наследство от духовной консистории куполом (купол виден только со двора, с улицы это вполне новое и совершенно железобетонное здание).

В центре фабрики лестница.

По лестнице циркулируют, десятки раз в день встречаясь, работники. Они жмут друг другу руки и улыбаются.

Ленинградский кинокомбинат или московская Потылиха — это города. В бесконечных улицах-коридорах очень легко разминуться и по неделям друг друга не видеть.

А у нас нельзя!

У нас одна лестница, у нас маленький домик, у нас есть все, чтобы работники стали настоящей творческой семьей, каждый член которой, помогая друг другу, делал бы нашу маленькую фабрику большой — весомой по качеству наших лент.

А выходит вроде ротовской коммунальной квартиры, где из-за примусной иголки вспыхивают войны, нестерпимо длинные и кровопролитные, после которых «стороны» разбредаются по своим уголочишкам и живут втихомолку и для самих себя.

Посторонний этого не заметит — встречаясь на лестнице, работники фабрики жмут друг другу руки и улыбаются. Оно и понятно. С улицы — мы новое железобетонное здание. Ржавый консисторский купол виден только со двора.

Вот почему я зубами, руками, ногами и всем, чем можно, держусь за начавшуюся творческую дружбу групп: «У самого синего моря», «Умка — белый медведь» и «О любви и ненависти»[2].

Вот почему я совершенно счастлив, когда вопрос о творческом коллективе во всей своей социалистической сущности встал на повестку дня нашего партийного комитета и, следовательно, из мечтаний отдельных работников стал делом всей фабрики.

И уже сегодня я реально вижу, как наша маленькая фабрика имеет большой творческий коллектив, как мы выпускаем увлекательнейшие ленты о нашей чудесной стране и как в день, когда Барнет или Вертов закончат свою картину, мы все наденем наши лучшие костюмы и самые красивые галстуки и, гордые и счастливые, будем двигаться вверх и вниз по лестнице, поздравляя друг друга: «Мы сегодня сдали замечательную картину».

●

В кино я буду очень много и упорно работать над музыкальным, поэтическим фильмом.

Буду работать до тех пор, пока во всех деталях не освою эту группу жанров, пока не сагитирую на эту работу еще несколько режиссеров, пока не увижу на экране фильм, поставленный моими ассистентами.

Из всех «пока» — пока сделано очень мало, и поэтому тороплюсь.

Летом сдал музыкальную картину «Гармонь» (композитор Потоцкий, поэт Жаров)[3]. Сразу же без единого дня простоя

начал снимать оперетту «Месяц май» (композитор Потоцкий, поэты Асеев и Смеляков)[4]. Закончу ее осенью будущего года одновременно с трагедией «Умка — белый медведь» (поэт Илья Сельвинский, композитор Желобинский).

Зимой будущего года совместно с Борисом Барнетом начнем снимать большой эпический фильм о защите социалистического отечества. Одновременно будем работать над экспериментальным фильмом по освоению образа-маски советского комедийного героя[5].

В этой группе фильмов, как, впрочем, и во всех остальных, будем стараться, чтобы развлекательность была не самоцелью, а только средством для донесения волнующих нас идей.

Игорь Савченко

ЦГАЛИ, ф. 1992, оп. 1, ед. хр. 161. Статья без названия и без даты. Машинопись с авторской правкой. Написана не ранее июня 1934 года, скорее всего осенью или зимой. Название дано публикатором.

[1] В середине 30-х годов в этом здании находилась киностудия «Межрабпомфильм». Ныне там — Центральная студия документальных фильмов.

[2] Фильм «У самого синего моря» режиссера Б. Барнета вышел на экраны в 1936 году. Картина «Умка — белый медведь» не была поставлена. Фильм режиссера А. Гендельштейна (совместно с В. Прониным) вышел на экраны в марте 1935 года под названием «Любовь и ненависть».

[3] «Гармонь» вышла на экраны в июне 1934 года.

[4] Фильм «Месяц май» (прокатное название «Случайная встреча») вышел на экраны в октябре 1936 года.

[5] Оба эти замысла не были осуществлены.

[В] ЦК ВКП(б)

от члена Комиссии[1] режиссера И. А. Савченко

В целях улучшения качества и увеличения количества производства кинокартин, в дополнение к вопросам, достаточно полно обсужденным на совещании в ЦК ВКП(б)[2], предлагаю:

1. В корне изменить деловые отношения киностудий, режиссеров и работников отделов. Смысл постановления СНК[3] в освобождении режиссеров от написания сценариев,[оно] имело в виду создание нового положения, при котором уменьшаются простои основных творческих кадров и подготовка нового сценария будет происходить во время постановки картины. Это накладывало большую ответственность на работников Сценарного Отдела, но, с другой стороны, в какой-то мере снимало ответственность с режиссера за простой из-за отсутствия сценариев.

Если проверить работу режиссеров, снимающих картины из года в год и не находящихся в простое, то можно убедиться, что подавляющее большинство из них сами заботятся о подготовке темы и автора своей будущей работы. Существующая система выплаты режиссерам зарплаты, получаемой ими в виде пенсии за одно только звание режиссера, вне зависимости от того, работает он или нет, не только не стимулирует заботу о подготовке для себя сценария, но, наоборот, создает положение, при котором простаивающие режиссеры оплачиваются выше, чем работающие. Так, например, режиссер, ставящий одну картину в пять лет (такие есть), получает:

50 тыс[яч] руб[лей] премиальных плюс зарплата 120 тыс[яч] руб[лей].

Итого 170 тыс[яч] руб[лей].

Режиссер же, делающий одну картину в год, получает:

50 тыс[яч] руб[лей] премиальных плюс зарплата 24 тыс[ячи] руб[лей].

Всего 74 тыс[ячи] руб[лей], т. е. примерно в 2,5 раза меньше мало работающего режиссера.

В Сценарных Отделах труд работников вообще никак не стимулируется. Работник, организовавший сценарий, пущенный в производство, и работник, организовавший ряд негодных сценариев, оплачиваются одинаково. В целях ликвидации этого положения предлагаю:

заключать с режиссерами договора не только на премиальные, как это делается сейчас, но ликвидировать зарплату (конечно, увеличив за этот счет договорную сумму) и таким образом довести до конца принцип оплаты работников по труду. Также изменить оплату [труда] работников сценарных отделов, оплачивая каждый запущенный в производство сценарий дополнительно, а у работников, работающих на «самотеке», каждую рецензию. Такая справедливая оплата, по моему глубокому убеждению, уменьшит простои и увеличит количество и [улучшит] качество картин.

Естественно, что это не может касаться ассистентов и начинающих режиссеров.

2. В целях пополнения кадров творческих работников и проверки творческих возможностей молодых режиссеров запре-

тить поручение постановок начинающим режиссерам без предварительной проверки на короткометражке. Для того чтобы эта проверка не обходилась государству в огромные суммы, предлагаю вместе с каждой большой картиной запускать одну-две короткометражки, родственные по эпохе и местам действия большой картине.

Затраты на производство короткометражек включить в смету большой картины. Общее и особенно технологическое руководство первыми шагами молодого режиссера возложить на мастера основной картины. Путем введения такого положения мы избежим

а) засорения производства большим количеством маленьких групп, которых неизбежно будут ущемлять большие картины;

б) ответственность и руководство первой пробной постановкой возложим на большое количество лучших мастеров советского кино;

в) дадим возможность молодому режиссеру [снимать] в дорогостоящих, отличных декорациях (представьте, какие возможности имел бы начинающий режиссер, снимая в декорациях и костюмах «Богдана Хмельницкого», в них можно было бы снять не только две короткометражки, но и полнометражные картины);

г) и, наконец, это в значительной мере уменьшит риск безответственных затрат;

д) разгрузит Комитет по делам кинематографии от запуска и утверждения всех, включая короткометражки, идущих в производство картин.

Предложить Комитету рассматривать и запускать в производство только основные постановки студий в количестве, не превышающем 40—60 картин.

Руководство же и запуск всех остальных постановок возложить на студии, а утверждение их к запуску — на секретарей по пропаганде ЦК Нацкомпартий.

Наличие у фабрики двух производственных планов, союзного и республиканского, с одной стороны, даст возможность Комитету по делам кинематографии более тщательно руководить постановками, а с другой стороны, даст возможность республиканской киностудии ответить на специальные запросы своей республики.

Создание же республиканских Комитетов по делам кинематографии, как это предлагали на совещании, в настоящее время мне кажется несвоевременным, так как я не знаю случая, чтобы готовый доброкачественный сценарий не был запущен в производство только из-за того, что у Комитета по делам кино не хватало времени на проверку и утверждение его.

Недостаток времени не дает возможности написать целый ряд предложений по изменению организации труда и производства кинокартин, которые могут оказать влияние на ускорение производства, а следовательно, увеличение высококвалифицированных режиссерских кадров и технического оснащения. Потому что увеличить количество, скажем, паровозов и вагонов на ж[елезной] д[ороге] можно не только путем механического добавления [паровозов и вагонов], но и путем быстрого вождения поездов, т. е. ускорения оборачиваемости подвижного и личного состава.

Режиссер И. Савченко

«——» 1941 г.

ЦГАЛИ, ф. 1992, оп. 1, ед. хр. 6. Неправленная машинописная копия. Написано не позднее июня 1941 года.

[1] Членом какой комиссии состоял в то время И. Савченко, установить не удалось.

[2] О каком совещании идет речь, установить не удалось.

[3] По-видимому, речь идет о постановлении «Об улучшении организации производства кинокартин», принятом Советом Народных Комиссаров СССР 23 марта 1938 года.

Выступление И. Савченко на творческом совещании «Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны» 1 июля 1944 года

Меня довольно часто ругали. Вот и в этой дискуссии мне досталось от нескольких товарищей, на этот раз за то, что во время войны я стал хуже работать, чем до войны[1]. Так сказать, за деградацию. Надо сказать, что раньше, когда мне случалось быть «руганым», мне было очень неприятно. Но на этот раз, сколько я ни думал о полученных упреках, мне не было стыдно. Я отчетливо понимаю, что после «Богдана Хмельницкого» я мог бы снять на таком же качестве ленты о Богуне, о Кривоносе[2]. У меня была возможность иметь сценарии (автор «Богдана Хмельницкого»[3] задумал его как трилогию). У меня было хорошее знание материала, высококвалифицированный коллектив, хорошие костюмы и т. д.



«Всадники».
Слева направо:
Яким Недоля — С. Шкурат,
Чубенко — Л. Свердлин,
Иван Половец — П. Масоха

Но на нас напали немцы. И я, отложив эпопеи, стал делать короткометражки[4]. Я не раскаиваюсь в этом. Если бы сейчас вернулся июнь 1941 года, я думаю, что стал бы делать те же ленты, которые делал.

Знал ли я, что работаю ниже своих возможностей?

Я не думал об этом. Я не представляю себе, что советский художник в дни величайших мировых потрясений стал бы думать о своем имени. Я считал и считаю, что нужно было работать, а не заботиться о своей биографии.

Советское кино — действительно великое кино. И великое именно потому, что кинематографисты меньше думают о себе, чем о тех задачах, которые ставит перед ними родина. Если бы мне сейчас сказали, что надо снимать фильм ломаным аппаратом, на позитивной пленке, со скверными актерами, что так надо и другого выхода нет, я бы стал это делать, не думая, упрекнут меня потом за деградацию или нет.

Любить родину — это не значит вздыхать о русских березках и кленах. Любить родину — это значит отдавать ей все, что имеешь, не думая о себе. Я горжусь, что нашел в себе силы делать ленты хуже, чем мог бы делать, подождав лучших условий. «Гамбургский счет» — хорошая штука, но смысл его изменился. И если мы в своей среде разговариваем о творчестве, то обязаны учитывать, с какой задачей работаем. Если встать на ту точку зрения, что самое главное — «блюсти свое имя», то нужно сейчас же бросать работать. Я снимаю цветной фильм[5]. Пленки мало. Я должен снимать один к трем, в лучшем случае — один к четырем. Это очень трудно, почти невозможно. Но у нас пленки «бипак» больше нет и во время войны не будет. Что же делать? Отложить съемки до лучших времен? Конечно, нет! Я снимаю ленту на том количестве пленки, которое есть. Хуже выйдет фильм, чем я мог бы сделать, имея нормальные условия работы в смысле пленки, света, аппаратуры, лаборатории и т. д.? Хуже! Но я работу не прекращу. Я понимаю, что зрителю нет дела до условий, в каких мы ставим картины, и мне придется отвечать за свою работу по всей строгости высоких требований нашего зрителя. Я на это не жалуюсь.

Тут не очень ласково говорили о цветных кусках, которые я показывал. Цветное кино — это трудный хлеб. Получить сразу на экране то, что сделано перед аппаратом,— невозможно. Мы отлично знаем, что в черном кино[6] первая печать позитива бывает неровная. Даже при показе контрольного экземпляра выступление режиссера или оператора с оговоркой о неровной печати обычно. Но в черно-белом кино мы имеем дело с одной пленкой, а тут с тремя[7]. Самая маленькая ошибка при установке света в лаборатории на одной из пленок дает изменение цвета кадра. Чуть меньше красного, и пленка приобретает общий зеленый оттенок, чуть меньше желтого — лиловый и т. д. Лабораторная обработка в цветном кино несравненно сложнее, чем в черно-белом, и пройдет много времени, будет за-



«Богдан Хмельницкий». Хмельницкий — Н. Мордвинов, дьяк Гаврила — М. Жаров.

трачено много трудов, прежде чем мы получим на экране то, что было организовано перед объективом.

Н. Лебедев заявил, что «Иван Никулин» — неудачный материал для цветного фильма[8]. Я с ним абсолютно не согласен. Точка зрения Н. Лебедева и американцев, разделяющих тематику на цветную и нецветную, неверна. Любую тему можно решить в цвете. Сказка и ревю — это наиболее легкий путь. Никогда цвет штанов или рубашки не был основным материалом живописи. Репин писал Ивана Грозного совсем не потому, что у него кафтан из парчи. Его волновал характер. Я уверен, что основной материал живописи— это свет и характер. И с этой точки зрения «Иван Никулин» для цветного решения — правильная тема. Я считаю, что вопрос цветного кино, то есть вопрос живописи в кино, нужно решать на основной, а не на побочной теме нашей жизни. «Пасмурный день», «Закат солнца», «Вечер» — это обычные названия картин в живописи. Это свет. Великолепные портреты Репина, Серова — это характер, и это очень хорошая живопись, лучше американских олеографий типа «Волшебник из города Осс»[9] и др[угих]. В. Шкловский сострил: стоило ли изобретать цветное кино, чтобы снять красный нос? Да, стоило! Именно для того, чтобы снять красный нос, синие глаза, голубое небо, желтые осенние листья, на лице блик лампы под зеленым абажуром. Вот для этого и стоило изобретать.

Нужно учиться на самом трудном, нужно освоить цветное кино на трудных, а не на легких темах. Снять сказку гораздо легче, чем «Ивана Никулина». Американцы снимали цветные фильмы на экзотической тематике, потому что грим европейца у них не получался из-за плохого цветоделения при съемке (цвет лица приобретал темно-оливковый оттенок). Этим объясняется масса цветных американских фильмов из жизни Мексики, Индии и т. д. У нас вопрос грима быстро освоили. Зачем же нам повторять путь американцев, даже не задумавшись, почему они шли и идут именно по этому пути.

Мы говорим с этой трибуны не только для того, чтобы вещать нам самим ясные истины, но и для того, чтобы разрешить свои недоумения. У меня есть некоторые неясные вопросы, и мне хотелось бы поделиться ими. Я не понимаю, например, кое-чего из сказанного о национальной форме. И. Астахов говорил, что на «Мосфильме»-де мало пахнет русским духом, что русский дух только у И. Пырьева, Б. Бабочкина и С. Герасимова[10]. Скажите мне, пожалуйста, Чехов — это русский дух или американский? За последние годы я часто сталкивался с абсолютно неверной, по-моему, точкой зрения: если речь идет о гармонике, балалайке, о хоре Пятницкого, о крестьянине, о самоваре — это «национальная форма». Но если речь идет о симфоническом оркестре, о театре, о технике, о науке — это уже нечто не укладываю-

щееся в понятие «национальной формы». Что такое русский стиль в кино? Надо в этом вопросе разобраться, потому что, мне кажется, здесь невероятная путаница.

С. Герасимов говорил, что он за кадриль и против фокстрота. Очень хорошо! Это его дело. Но какая мотивировка? Потому что характер-де у русских людей медленный и плавный![11] А Алексей Стаханов — это медленный характер? (*Аплодисменты.*) Или, может быть, он американец? Частушка, раек — это русский стиль? Это неправда, что русская речь медленная. Самовар и кадриль — это старая Россия. А то выходит, что мы — самые медленные и тихие люди, а англичане и американцы — быстрые: все вовремя поняли, все, что надо, вовремя открыли. Пушкин отсылал людей, желающих услышать чистую русскую речь, к московским просвирням. Я бы посоветовал С. Герасимову надеть шляпу, прокатиться в московском трамвае и нечаянно толкнуть какую-нибудь пассажирку. Вот бы он услышал — быстра или медленна русская речь. А народ наш быстрый, и работает он быстро, и искусство у него живое и задорное. От этого утверждения о медленности, тихости и плавности русского человека рукой подать до утверждения, что мы «нация Обломовых». Такое тоже о нас говорили. (...)

Я, как и все мы, очень люблю свою родину. Я люблю русскую культуру, русское искусство. Но нельзя оставлять от действительно великого искусства, от действительно великой культуры только петушка на гребне избы. Это значит — обокрасть народ. «Лучинушки» нам мало. Кстати, «Лучинушку» написал барон Дельвиг. У нас есть Чайковский и Римский-Корсаков, Менделеев и Павлов, Тимирязев и Мичурин, Чернышевский и Пушкин, Суворов и Ушаков, Горький и Маяковский. Или мы их кому-нибудь отдадим?

Пусть меня считают кем угодно, мне все равно, но Клычкову[12] я, не задумываясь, предпочту Горького или Маяковского, точно так же, как самовару — нашу легендарную «Катюшу», наши лучшие в мире танки, нашу агрокультуру, нашу самую передовую в мире деревню.

Десять лет тому назад я сделал свой первый фильм «Гармонь». Там были березки, сарафаны, хороводы — все, что полагается. Подошел ко мне некий именитый товарищ и сказал: «Что же вы, юноша, сделали такую картину? Если хотите работать в кино, бросьте ваши березки и петушки. Надо учиться...» У кого, вы думаете, он посоветовал мне учиться? У немецких экспрессионистов, в частности у Гросса. А сегодня я с большим удивлением услышал его выступление с этой трибуны о березках, петушках... Это Анатолий Головня. Он говорил такие сусальные вещи, которые стыдными считались даже у славянофилов. (*Смех, аплодисменты.*)[13]

(...) Но ни наша партия, ни наши лучшие люди никогда не учили нас консервировать старый быт. (*Голос: «Правильно!»*) Старый быт есть старый быт. Он уйдет. Не надо его поднимать. История есть исто-



«Третий удар».
«Чмыга — М. Бернес

рия. Ей место в исторических картинах, а в новых — одна единственная задача — увидеть в людях то новое, что воспитано в них за 26 лет нашей партией. Увидеть и понять это — вот задача настоящего художника, конечно, при одном условии, если этот художник — большевик. Большевик — это тоже русское слово, кстати сказать! (*Смех.*)

С большим вниманием и волнением слушали мы выступление Александра Довженко. Он говорил о красоте. Говорил хорошо, умно и талантливо, как всегда. Но с одной деталью его выступления я не могу согласиться. Он говорил, что если люди у нас грязно одеты в жизни, то на экране это надо исправлять. Он говорил, что у американцев тоже есть грязь, но они ее не показывают. Я думаю, что этому как раз и не нужно учиться у американцев. Мы — единственный народ, который завоевал себе право говорить правду. Нам приукрашивать нечего, и прятать нам тоже нечего. Какая страна в мире могла в 1942 году, когда наша армия отступала к Сталинграду, напечатать в «Правде» пьесу «Фронт» Александра Корнейчука? Только очень сильная страна, которая не скрывает правды!

Красота нового человека совсем не в том, как он одет. Красоту надо увидеть во внутренней сущности нашего человека и отсюда строить образ. У нас был грустный опыт. Мне не хотелось о нем вспоминать, потому что я уважаю мастера, сделавшего эту ошибочную картину, но тем не менее я должен вспомнить о ней в связи с разговором о красоте. Я хочу сказать о А. Рооме. Однажды он исправил жизнь в смысле костюма, внешнего вида людей, манеры разговаривать и вести себя. Вышел «Строгий юноша». Народ и комсомол не узнали себя в этой картине. Мне кажется, этот тезис у Александра Довженко неверный. (*Голос с места: «Вы его неправильно поняли».*) Я рад, если это так. Что касается меня, то я сознательно пачкал своих матросов в эпизодах боя. Перед боем они бреются, причесываются, старые люди надевают чистое белье, а потом в бою приходится их пачкать. Актеры ругались. (*Голос из президиума: «Это для цвета?»*). Не для цвета, а для правды. Зачем же нам врать? Показать человека чистым в бою — от этого он лучше не сделается.

Меня также не устроило туманное выступление В. Пудовкина, говорившего о том, что задача художника — найти свою идею. Это что-то не то. В. Пудовкин сказал: «Сколько ни кричи «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», одной интонацией ничего не добьешься». Это глубоко неверно. Интонация — это как раз наша область. У нас и так гигантский долг перед партией, перед родиной за то, что не воплощены в художественные образы с детства известные нам идеи. И не в наших собственных идеях дело — нам и на старые-то жизни не хватит,— а дело в воплощении их в художественные образы, дело в интонации.

Эта дискуссия дала лично мне очень много хорошего.

С. Герасимов обиделся за Г. Александрова, что, мол, нельзя обижать друг друга и т. д. Я считаю, что надо обижать, ибо тот правдивый, резкий тон, который мы здесь слышим, он на пользу. Уж слишком мы стали вежливыми и благополучными. Как встретимся друг с другом, уж так улыбаемся, так улыбаемся. Что касается меня, то всем товарищам, которые меня обругают, я заранее на двадцать пять лет вперед прощаю и прошу это делать как можно искреннее и резче!

ЦГАЛИ, ф. 1992, оп. 1, ед. хр. 158. Печатается по тексту изданной для служебного пользования брошюры «Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны. (Творческое совещание 28 июня — 1 июля 1944 года)». М., Госкиноиздат, 1944, с. 49—51.

[1] В докладе на творческом совещании председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И. Г. Большаков отметил, что многие крупные режиссеры снизили художественный уровень своих новых работ. Эту мысль развивали и другие ораторы, говоря о необходимости оценивать поставленные во время войны фильмы по «гамбургскому счету».

[2] Иван Богун, Максим Кривонос — герои национально-освободительной борьбы украинского народа с польской шляхтой, вожди крестьянско-казацких масс, влившихся в войско Богдана Хмельницкого.

[3] Сценарий фильма «Богдан Хмельницкий» написал А. Корнейчук.

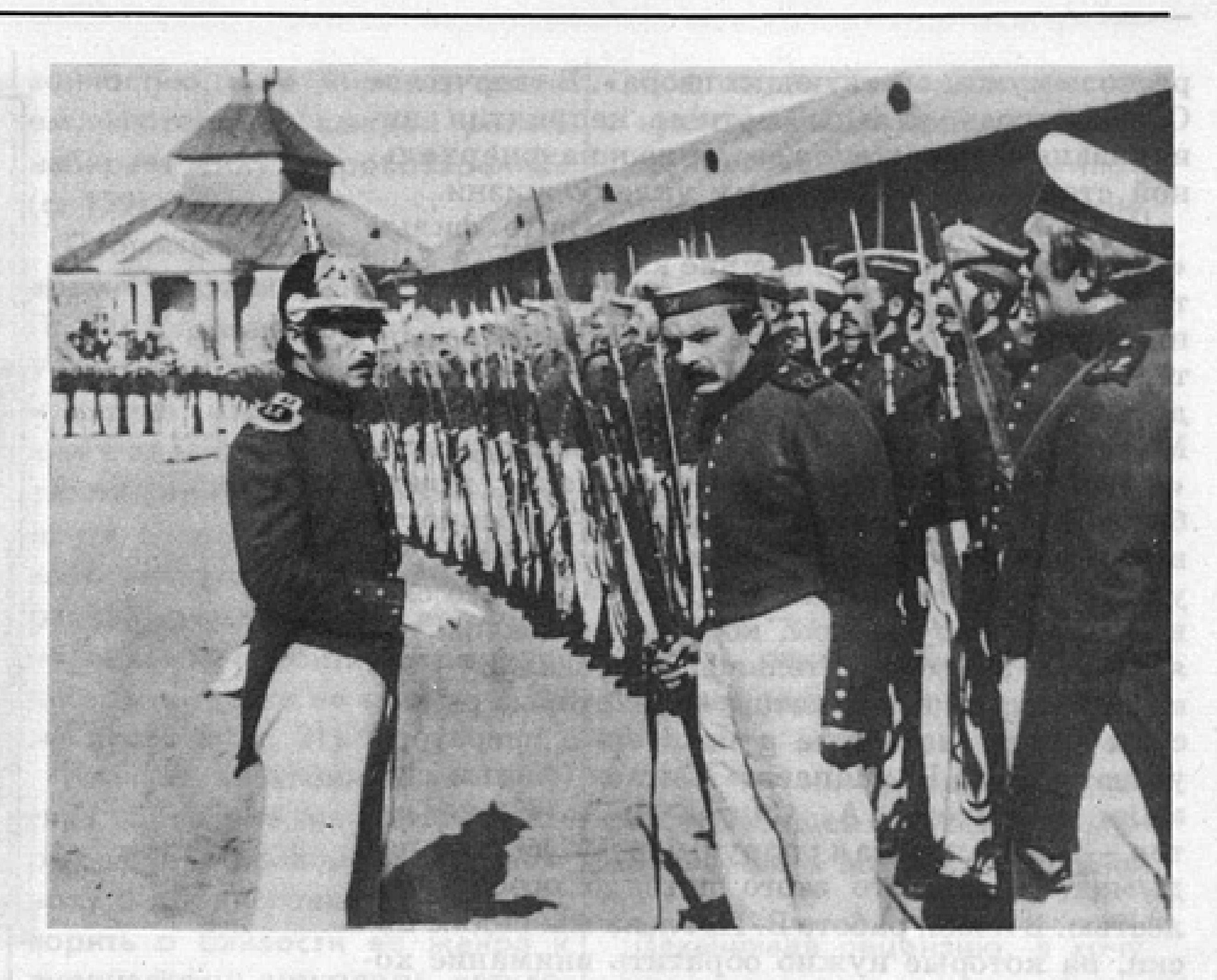
[4] И. Савченко поставил короткометражный фильм — новеллу «Квартал № 14».

[5] «Иван Никулин — русский матрос» (вышел на экраны в апреле 1945 года).

[6] Так в тексте. Имеется в виду черно-белый фильм.

[7] «Иван Никулин — русский матрос» снимался методом гидротипии по системе «Техниколор» на трех цветных негативных пленках.

[8] Н. Лебедев в своем выступлении сказал: «Я считаю, что И. Савченко и студия сделали ошибку, взявшись за экспериментальную работу по освоению нового цветного метода на произведении серьезного драматического жанра («Иван Никулин — русский матрос»). Судя по



«Тарас Шевченко».
Шевченко — С. Бондарчук,
Косарев — М. Бернес

материалу, пока что не И. Савченко управляет цветом, а цвет управляет им. На материале лежит печать технической неряшливости, в которой неповинен И. Савченко. Вся картина производит впечатление чего-то условного, впечатление дешевой олеографии, что в серьезной драматической вещи совершенно недопустимо. И. Савченко неизбежно будет жертвой нашей технической отсталости в области цветного кино. Цветным методом нужно пока делать детские фильмы, сказки и, может быть, объемную мультипликацию, может быть, оперы, феерии.

Мне кажется, что самым целесообразным было бы поручить освоение цвета А. Птушко. Во-первых, он — художник, а во-вторых,он работает в жанре, допускающем условность. Или Г. Александрову, потому что он любит работать над техническими проблемами, а его жанр близок к феерии. Цветная драма должна делаться только тогда, когда мы овладеем цветом» (цит. источник, с. 39).

[9] «Волшебник из Оз» (1939) — американский фильм, режиссер В. Флеминг.

[10] Критик И. Астахов с похвалой отозвался о показанных на совещании фрагментах фильма Б. Бабочкина «Быковцы» («Родные поля») и о картинах И. Пырьева «Свинарка и пастух» и С. Герасимова и М. Калатозова «Непобедимые», развивая поставленную в докладе И. Г. Большакова проблему русского национального киноискусства, народного характера и на материале названных фильмов, и в общетеоретическом плане. И. Астахов коснулся в этой связи и проблем современной комедии, что отметил председательствовавший на совещании И. Пырьев в своем выступлении: «И. Астахов правильно говорил, что смех сатиры, смех отрицания, смех М. Салтыкова-Щедрина и Н. Гоголя нам сейчас не нужен. Наша комедия должна показывать не отрицательные, а положительные стороны жизни. Наша комедия должна сейчас утверждать. Она должна быть бодрой, зовущей, помогающей жить и отдыхать. Наша комедия должна содержать большую мысль, в ней должно быть место и героике, и романтизму. И в этом ничего нового и опасного не будет. Этот путь комедий героико-романтических, бодрых, положительных образов у нас проверен на народе, такие фильмы имеют успех, и по этому пути можно смело шагать дальше» (цит. источник, с. 20). И. Пырьеву резко возражал Н. Коварский, защищая сатирическую комедию.

[11] Здесь в полемическом пылу И. Савченко неточно понял мысль С. Герасимова, который в своем выступлении говорил: «Я за то, чтобы танцевали скорее кадриль, а не фокстрот, ибо мне кажется, что фокстрот не вяжется с тем благородным обликом, который отмечает нашего человека. Однако это, конечно, мелочь. Но в том случае, когда за старомодность принимаются душевный покой, уважение друг к другу, негромкий голос и покойная деловитость, то я за такую старомодность — против схематической суммы восклицательных знаков, ибо эстетика русского человека в значительной степени заключается в том, что он не криклив, не шумлив ни в действиях, ни в мыслях; он покоен, потому что общество его огромно и потому что он глубоко ощущает правду жизни. Поэтому-то истерическая крикливость свойственна фашистской Германии и совершенно несвойственна нашему советскому строю. (...) Естественно, что во время войны огромная масса русских людей особенно остро желает видеть родной пейзаж, слышать родную песню, и искусство, особенно кинематограф, должно широко откликнуться на это своими произведениями» (цит. источник, с. 47).

[12] Клычков (Лешенков) С. А. (1889—1940) — советский писатель. В начале 1910-х годов примкнул к так называемому ново-крестьянскому направлению (Н. Клюев, С. Есенин и др.). В. Маяковский определил эту группу очень

резко: «мужиковствующих свора». В творчестве С. Клычкова сильны мотивы неприятия цивилизации, выражено тяготение к патриархальной старине, к мужицкому укладу жизни.

[13] А. Головня говорил: «Вспомните фильм «Свинарка и пастух», зимние кадры в этой картине, и каждый из вас почувствует что-то приятное, мирное, родное и чрезвычайно интересное. В. Павлов и И. Пырьев сумели передать в этих кадрах русскую зимнюю природу. Может быть, некоторым не нравится, когда «дым отечества нам сладок и приятен», может быть, некоторые не ощущают этой особенности в нашей природе, а я ее безумно люблю. Это умение поймать аромат и красоту родного слова, тончайшие нюансы, которые заложены и в языке, и в изобразительности пейзажа,— это великолепная вещь, которую некоторые режиссеры умеют показать, а некоторые операторы умеют снять. В «Чапаеве» Сигаев (фильм снимали операторы А. Сигаев и А. Ксенофонтов.— *Е. Л.*) показал родную березу, даже запах дымка, и от всего этого повеяло особой прелестью. В новой работе В. Павлова мы видим куски, на которые нужно обратить внимание хотя бы с точки зрения изоэффекта (речь идет о фильме И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны», показанном на совещании, — *Е. Л.*). (...) А. Сигаев вместе с Б. Бабочкиным сумели найти в своей картине «Быковцы» аромат русской деревни. В этой картине я чувствую живых людей, не литературно-театральные, а живые образы» (цит. источник, с. 38—39). Это место, вряд ли дающее основание упрекать А. Головню в проповеди сусальности, послужило И. Савченко отправной точкой для полемического изложения своих взглядов на проблему национального содержания и национальной формы в советском кино.

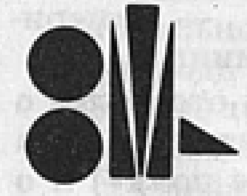
Публикацию подготовил Е. Левин

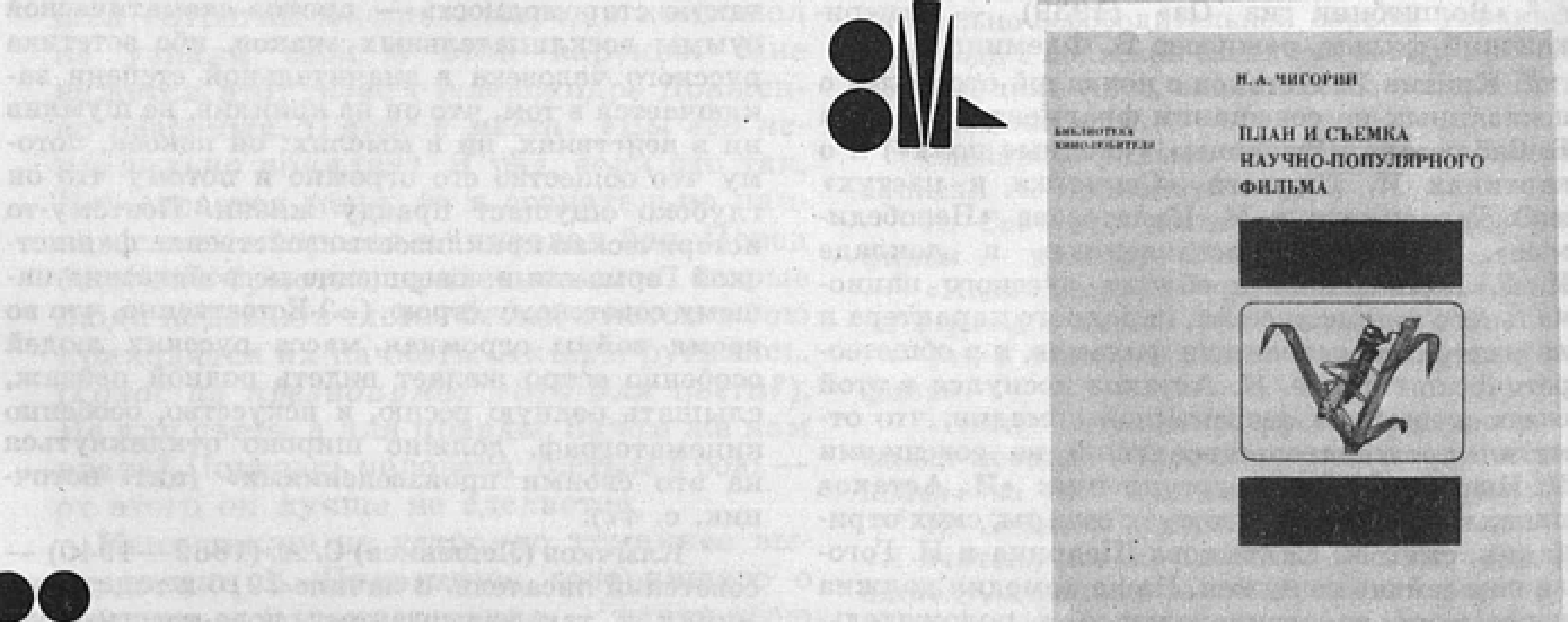
Издано о кинематографе

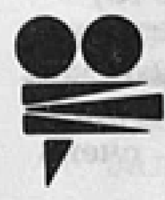


В. БОЖОВИЧ

РЕНЕ КЛЕР







Алла Гербер. Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой. М., «Искусство», 1985.

Книга Аллы Гербер не похожа на критическое исследование в традиционном понимании. Думаю, что объясняется это прежде всего тем, что Инна Чурикова в нашем представлении — нечто большее, чем замечательная актриса. Это явление в современном искусстве. Явление уникальное.

Инна Чурикова играет «из себя». «Не перевоплощаться, а воплощать то, что внутри нас»,— говорит актриса (с. 25). Ее внутренний мир рожден на удивительном сплаве мира реального и мира высокой, одухотворенной мечты. Вот почему все сыгранные Чуриковой роли критик рассматривает как естественное продолжение ее личности. Со страниц книги перед нами встает «во всем — в достоинствах и недостатках — подлинная» Инна Чурикова — художник, интересный и чуткий собеседник, мать, женщина со своим, особым мировидением и самоощущением в творчестве, выражающемся «в поиске, всегда напряженно-мучительном, гипертрофированно - ответственном, своей роли, своего слова, своего предназначения...» (с. 140), со своей темой в искусстве — темой судьбы, органично вырастающей на пути к себе.

Композиционное строение книги напоминает прихотливую мозаику из тринадцати лиричных, взволнованных этюдов, в каждом из которых — диалог критика и актрисы об искусстве, о жизни, о месте художника в ней. Но из всех этих непосредственных впечатлений, живых наблюдений, рассуждений, размышлений, обобщений, опровержений, лирических отступлений складывается нечто единое и цельное. Складывается живой, многомерный творческий портрет актрисы — с ее силой, хрупкостью, женственностью, с ее мироощущением, «которое с каждой ролью набирает силу мировоззрения» (с. 139).

Прожитые актрисой в разное время судьбы Тани Теткиной, Паши Строгановой, Елизаветы Уваровой, Сашеньки Николаевой и многие, многие другие в этой книге перекрещиваются, сходятся, расходятся, дополняют друг друга, спорят. И, размышляя обо всех женщинах, «рожденных в разное время, ни в чем вроде бы не похожих», критик стремится раскрыть «даже не судьбу, а тему судьбы» (с. 21).

Активно заявленное «я» критика, образное начало некоторых новелл позволили М. Ульянову в предисловии к книге говорить о близости ее жанра к лирическому монологу, «стихотворению в прозе», хотя отмечу, здесь есть издержки — местами манерность и «салонность» повествования, искусственная «интимность»тона.

А. Гербер не придерживается хронологического или какого-нибудь другого, строго выдержанного композиционного принципа. Для этюдов характерно скорее «круговое» развитие основной темы, что обусловлено спецификой содержания ролей Инны Чуриковой. Подобно тому как из роли в роль актриса несет свою тему, в книге она проигрывается в разных обертонах, постепенно нарастая к финалу — в этюде, озаглавленном «Бесконечность» и посвященном образу Вассы Железновой, который явился закономерным и этапным для актрисы. «Мир Вассы, кажется, вобрал в себя всех чуриковских героинь» (с. 115).

Постоянное возвращение к выраженной ранее мысли, но уже в ином измерении, в ином ракурсе, характерно для критика. Но каждое из подобных возвращений всякий раз прибавляет новые штрихи к портрету, обогащает и обостряет наше собственное постижение природы актерского и человеческого дарования Инны Чуриковой.

Соотнесенность ее творчества с нравственными ценностями и с проблемами современной жизни — исходная позиция критика. Благодаря ей автору удалось показать, как, набирая «эпическую высоту» переживаний («Если эпос — это история жизни от рождения до смерти, то Чурикова постоянно играет эпос, как историю личности» — с. 114), современные героини Чуриковой живут «на уровне судьбы» — и в итоге перерастают самих себя, сопрягая свой внутренний поиск с историей и с ее высокими истинами. В этом — их героический пафос. Настоящее искусство не может не быть жизнеутверждающим.

Заканчивая рецензию, я хочу вернуться к предисловию М. Ульянова, отметившего, что, возможно, кому-нибудь из читателей покажется чрезмерным «идущее от автора чувственное, лирическое начало».

Действительно, можно спорить о том, адекватен ли лирический резонанс критика чуду и тайне личности актрисы или же, напротив, волна авторских признаний порой все же перехлестывает ту территорию, в границах которой до́лжно говорить о проблемах, имеющих отношение не только к искусству. Однако нельзя не согласиться с критиком в том, что разговор о таком художнике, как Инна Чурикова, неизбежно выходит за рамки искусства.

В послесловии автор пишет, что верит «в уникальный талант этой актрисы и хотел только одного — приобщить к этой вере тех, кто когда-нибудь прочтет эту книгу» (с. 139). Именно любовью и верой в актрису заражает читателей книга Аллы Гербер.

М. Горяченкова

Марина Горяченкова — студентка 5-го курса факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова. В журнале печатается впервые.

В. Божович. Рене Клер (серия «Жизнь в искусстве»). М., «Искусство», 1985.

Книга Виктора Божовича «Рене Клер» радует своими простыми и ясными достоинствами, из коих первым надо назвать подтвержденное право на эту работу. Многими своими исследованиями В. Божович доказал, что именно он должен написать книгу о большом режиссере французского кино — не только в силу всестороннего владения всем доступным фактическим материалом, но прежде всего по признаку некоей избирательной близости к своему герою. (Говорю об этом потому, что случается порой: читая произведения подобного жанра, сначала не можешь взять в толк, почему он, автор, остановил свой выбор именно на этом историческом персонаже, именно на этом «замечательном человеке» — но выбор сделан, книга написана, и открылся произвол неверных толкований, всякого рода «вчитываний», безответственных домыслов, сногсшибательных во всей своей беспочвенности гипотез... Близости не было, а были иные, порой весьма тенденциозные побуждения.)

Думаю, что классик французского кино, не так давно ушедший из жизни, был бы доволен этой русской книгой о нем. Его скрупулезно изучили, вникли в его тонко организованный творческий мир. И что очень важно — для рассказа о нем найдена верная интонация: спокойная, внятная, лишенная словесных излишеств и завитушек стиля. О Клере (само слово «clair», взятое Рене Шометтом для псевдонима, обозначает «ясный») и надобно было писать именно так, как это сделал В. Божович,— легким пером, прозрачно, неокрашенно и чуточку суховато в этой неокрашенности. Кажется даже, что в тексте есть некий призвук мелодики французской речи, есть нечто сродственное стилю самого режиссера.

И еще. Заслуживает всяческой поддержки абсолютное воздержание от какого бы то ни было беллетризма — того самого дешевого беллетризма, которым традиционно грешат, к примеру, некоторые книги серии «Жизнь замечательных людей», когда смачно описывается быт, а герой послушно повторяет за автором длинные монологи, им, автором, без зазрения совести сочиненные. Так вот, у В. Божовича не найти пассажей типа «юный Рене медленно шел по Елисейским полям, глубоко вдыхая аромат цветущих каштанов» или проникновенных монологов, в которых Клер изливал бы свою душу либо распространялся о своем творчестве.

В. Божович в своем слове «От автора» пишет: «Каковы обстоятельства личной жизни режиссера, лежавшие за пределами его творческой деятельности? Они известны нам лишь в самых общих чертах. Ни при жизни Клера, ни после его смерти не было опубликовано никаких интимных документов, дневников, писем или автобиографических заметок. Режиссер решительно не хотел, чтобы его личная жизнь привлекала чье-либо внимание, и его близкие и друзья уважали его волю» (с. 3—4). Уважает ее и В. Божович. Он убежден: «Чтобы понять Рене Клера как человека, как личность, необходимо понять его как художника, выяснить его сложные, неоднозначные взаимоотношения со временем» (с. 4). И далее: «Есть люди, которым претит душевное самообнажение. Рене Клер принадлежит к их числу. Его безупречная вежливость, безупречные костюмы и стремление к безукоризненной художественной форме — явления одного порядка» (с. 4).

Пройдет два года — и в ноябре восемьдесят восьмого будет отмечаться девяностолетие со дня рождения Клера. Всего лишь на три года моложе кинематографа, он прожил в нем не только долгую, но и большую жизнь. В 1923 году вышел его первый фильм — в 1966-м был снят фильм последний, после которого режиссер, современниками признанный классиком, жил еще шестнадцать лет... Сорок два года работы. Бурное, эпатирующее начало — а потом, на склоне лет, лавры члена Французской академии, впервые увенчавшие кинематографиста.

В. Божович прослеживает путь художника в его главных свершениях. Неизменно вписывая Клера в четко очерченный общекультурный контекст меняющегося времени, в одно касание давая абрисы тех, кто причастен к работе режиссера или был небезразличным для него соседом по эпохе, В. Божович с похвальной корректностью избегает излишнего выкрупнения этих фигур — не вешает на них позлащенных табличек: «выдающийся», «великий». Ему предпочтительнее и о своем герое сказать вот так: «Среди режиссеров, определивших вклад Франции в мировое киноискусство, имя Рене Клера стоит едва ли не на первом месте» (с. 3).

Книга В. Божовича — автор вольно или невольно следует примеру своего героя — отличается внутренней соразмерностью: здесь нет затяжек, разжевывания подробностей — нет ничего, кроме необходимого по существу. Описание и анализ фильмов Клера соразмерны рассказу об их прокатной судьбе в нашей стране: скажем, обстоятельно говорится о тех из них, которые наша широкая публика не знает, в то время как такие работы Клера, как «Большие маневры» или «На окраине Парижа», рассмотрены куда менее детально.

Автор обнаруживает зрелое мастерство историка и теоретика: он исследует родовые признаки кино как искусства, природу реализма Клера и осо-

бенности его поэтики; анализируя фильмы дозвукового периода, без упрощений справляется с таким сложным — и экстравагантным в своей сложности — материалом, как французский «Авангард» в его ответвлениях (дадаизм и сюрреализм). Тонко и верно определяется сокровенный смысл экспериментального фильма Клера «Антракт»: «...это победа режиссера над смертью и силой тяжести, но также — и над собственными мучительными воспоминаниями (речь идет о тяжком личном опыте Клера, солдата первой мировой войны.— *В. Ш.*) и скрытой меланхолией. Победа одержана посредством движения и ритма, музыки и танца» (с. 68).

Рене Клер, каким он встает со страниц этой книги, видится нам художником и человеком, для которого была незыблемой вера в искусство, в людское братство, в затрашний день.

Вера Шитова

Н. А. Чигорин. План и съемка научно-популярного фильма. М., «Искусство», 1985.

Книг по научному кино выпускается крайне мало: в среднем одна в три года, считая даже самые тонкие брошюры. Срабатывает уверенность, что широкого читателя эта тематика не может заинтересовать. Но как тогда объяснить очевидный успех книги Чигорина? В скромной, если не сказать, унылой бумажной обложке, без иллюстраций, с откровенно «технологическим» названием, написанная о фильмах, которые давным-давно исчезли с экранов, она легко выдерживает испытание вот уже вторым изданием. Может быть, дело в том, что «План и съемка...» адресована кинолюбителям, тем, кто собирается самостоятельно снимать научные картины? Однако сугубо педагогический смысл этой книги связан лишь с одним из возможных вариантов ее прочтения. По существу перед нами — страницы творческой автобиографии режиссера научного кино, построенной не хронологически, а в форме ответов на самые трудные вопросы профессии.

О внешних событиях своего кинематографического пути автор упоминает лишь там, где это необходимо для прояснения сути дела. А на этом пути были знаменательные вехи. В 30-е годы Чигорин — среди самых активных участников становления отечественного учебного кино. Позднее он руководил киногруппой, снявшей уникальную серию картин о первых космических стартах.

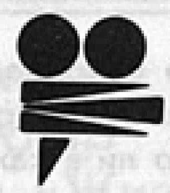
Чигорин не рассматривает свой опыт как нечто уникальное. Он видит в нем прежде всего проявление общих закономерностей творчества в этой области кино, которые нужно уловить, и тогда они будут доступны всем. Такой подход не совпадает с усилившейся в последнее время тягой к научно-художественному фильму, в котором по-иному реализуется авторское начало. Недавние успехи этого еще достаточно молодого направления невольно затенили возможности и достоинства традиционной формы творческой жизни в научном кино. Именно она и раскрывается в книге Чигорина.

На первых страницах читаем рассказ о том, как «своя тема» буквально ускользает из рук начинающего режиссера. Все дальнейшее — это непрерывная цепь задач, которые он сам не выбирает, но которые ему выпадают. И он принимает каждую из них не просто с сознанием необходимости, но с азартом изобретателя, жаждущего испытать свой интеллект и воображение, несмотря на трудный, незнакомый материал и жесткие рамки требований со стороны заказчиков.

Собственную сверхзадачу режиссер изначально определяет так: «Возможно ли в каждой теме и при любом материале найти элементы, позволяющие построить кинокартину в драматургическом ключе» (с. 18). И доказывает, что возможно. Кинопопуляризатор иного склада, чем автор книги, вероятнее всего, прочтет это как призыв к внешней драматизации данных науки. Тут сказывается характерная для современного научного кино недооценка особого «докинематографического» этапа работы над фильмом, когда с учетом будущей аудитории подбирается смысловой, а самое главное — психологический ключ к материалу. Чигорин раскрывает это на примере своих фильмов из кинокурса для обучения шоферов, где доминантным формообразующим оказывается авторское решение идти в объяснении темы не от реальных деталей и агрегатов двигателя к процессу его работы, а наоборот — от процесса к конструкции, как бы создавая ее заново на глазах у зрителей.

Ни в одной фильмотеке уже не найти, к сожалению, большинства из тех лент, о которых пишет автор. Но, читая книгу, мы убеждаемся, что опыт работы над ними принадлежит не только истории. Необычайно современно звучит, к примеру, трактовка образа закадрового диктора не как рупора информации, а как «невидимого персонажа» (с. 93) или анализ того, как изменяется познавательная ценность научного фильма при взаимной перестановке отдельных тематических узлов (с. 26). Вместе с тем в этой книге нет рецептов. Она написана с уверенностью в том, что каждый фильм, даже если он посвящен таким прозаическим вещам, как устройство карбюратора или борьба с насекомыми-вредителями, должен рождаться как открытие, и тогда он будет открытием и для зрителей.

В. Трояновский



За рубежом

Гостеприимство фестивального Ташкента

К итогам IX МКФ стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте

Статья президента Международного совета по кино и телевидению ЮНЕСКО Энрико Фулькиньони

На нашем экране: «Соленая роза» (Польша — Чехословакия) «Голубой рай» (Бразилия)

«Иллюзион»: Леонид Трауберг о фильме «Кабинет доктора Калигари»

С заботой о будущем

IX Международный кинофестиваль в Ташкенте

От редакции

Итак, в Ташкенте прошел IX Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. На церемонии открытия смотра было оглашено приветствие Михаила Сергеевича Горбачева, в котором подчеркивалось: «Прогрессивное кино с его огромной аудиторией может многое сделать для утверждения передовых идей времени, для торжества взаимопонимания и сотрудничества между странами и народами».

Ташкентский фестиваль последовательно служит достижению этих благородных целей. Тем более необходимо объективно оценивать его работу.

Делать это можно по-разному. Можно вспомнить внушительную статистику киносмотра, назвать основные мероприятия, отметить усилия различных служб фестиваля, обеспечивающих его проведение. В результате сложится благополучная, не внушающая беспокойства картина.

Только будет ли она до конца верной — вот вопрос.

У Ташкентского фестиваля — добрая слава, прочные традиции, богатый опыт. Не возникает никаких сомнений в необходимости такого кинофестиваля, в его позитивном воздействии на становление и творческий рост кинематографий развивающегося мира. Тем не менее было бы ошибкой полагать, будто кинофорум в Ташкенте сродни раз и навсегда отлаженному идеальному механизму, в котором не надо ничего менять или совершенствовать.

Видимо, все-таки надо — и менять, и совершенствовать. Есть к тому причины.

Начнем с основной. С фильмов, с содержания программ. Ведь фестиваль в Ташкенте — это прежде всего смотр достижений азиатских, африканских и латиноамериканских мастеров кино, чьи работы отвечают девизу кинофорума. Праздник передового киноискусства. Двести лент, показанных в рамках «Ташкента-86», это, разумеется, впечатляет. А много ли было на фестивале действительно впечатляющих кинопроизведений, отмеченных ярким талантом, зрелым профессионализмом, смелым художественным поиском, глубоким реалистическим исследованием острых проблем современной жизни или исторического прошлого? К сожалению, единицы. Да и на предшествующем киносмотре в Ташкенте их было столько же. О заметном снижении художественного, содержательного уровня официальной и информационной программ Ташкентского фестиваля говорится уже не первый год. В кулуарах, в частных беседах. На этот раз тревожные нотки прозвучали и в некоторых материалах о фестивале, опубликованных в печати, включая центральные газеты. В отдельных корреспонденциях из Ташкента отмечены профессиональная слабость ряда картин, демонстрировавшихся на фестивале, схематизм, отсутствие вкуса и подлинной правды жизни в фильмах, рассчитанных на непритязательного зрителя и все же попавших на фестивальный экран.

Другим важным критерием представительности фестиваля является состав его участников. В этом году в Ташкент приехало более пятисот гостей из-за рубежа, в их числе ряд видных и популярных деятелей кино трех континентов. Однако известных режиссеров, актеров, драматургов было мало. Ташкентский фестиваль никогда не стремился стать «парадом звезд».

Но, вспоминая, какими были киноделегации, участвовавшие в работе смотра в 70-е годы, остается признать, что в их составе крупные имена встречались чаще.

Наша пресса уже писала об излишней парадности последнего Ташкентского фестиваля, об элементах формализма, ощутимо дававших себя знать в проведении фестивальных мероприятий, о сбоях и накладках, затруднявших работу журналистов. Все это тоже огорчительно. Какие же отсюда следуют выводы? Главный из них заключается, надо полагать, в том, что некоторые организационные и структурные формы фестиваля — при безусловном сохранении его проверенных временем основополагающих принципов — нуждаются в обновлении. В дни работы смотра «Ташкент-86» газета «Правда» писала: «Разве соревнование, конкурс обязательно и всегда узкокорыстны? Демократические кинофестивали планеты движимы стремлением ко все новым завоеваниям искусства в сфере гуманистического жизнеутверждения. И другой аспект той же проблемы. Кино быстро развивается. Еще вчера делавшее первые шаги в той или иной стране тех же трех континентов, оно уже сегодня в ряде случаев способно состязаться с кинематографиями установившихся репутаций. Дух соревнования, конкурса несомненно придал бы новый импульс Ташкентскому фестивалю, освободил бы его от ощутимой перегрузки картинами малозначительными, даже слабыми». За учреждение конкурса на фестивале — как конкретно он будет проходить, об этом надо подумать, — высказываются и выступившие сегодня на наших страницах участники «Ташкента-86».

Серьезная озабоченность по поводу нынешнего состояния фестиваля, проводимого в Ташкенте, прозвучала и в ходе обсуждения международной деятельности Союза кинематографистов СССР на недавнем заседании секретариата; многие из внесенных там предложений нуждаются в тщательном изучении и последующей реализации.

Пройдет менее двух лет, и в Ташкенте откроется десятый, юбилейный Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки, отмечающий в 1988 году свое 20-летие. О том, чтобы он прошел интересно и содержательно, о повышении престижа и представительности традиционных встреч кинематографистов трех континентов необходимо позаботиться уже сегодня.

По окончании Ташкентского фестиваля 1986 года редакция журнала «Искусство кино» обратилась к четырем участникам международной встречи кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки с просьбой высказать свое мнение о нынешнем состоянии этого киносмотра и его перспективах, а также внести предложения, реализация которых может повысить престиж и представительность фестиваля.

Джура Тешабаев,
киновед (СССР)

Минуло почти двадцать лет с тех пор, как над Дворцом искусств в столице Советского Узбекистана впервые взвился флаг Ташкентского международного кинофестиваля. Хорошо помню те майские дни, торжественную процессию зарубежных гостей в экзотически пестрых одеждах, ликование зрителей, узнававших в толпе своих любимцев, страстные выступления представителей экранного искусства двух континентов — Азии и Африки. Это было начало — радостное, многообещающее.

С годами фестиваль расширял свои масштабы и географические границы: вот уже десять лет он проводится как смотр киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки, в Ташкент съезжаются и представители европейских кинематографий, и деятели кино из Австралии, Соединенных Штатов, Канады. На фестивальных экранах показывают свои работы не только начинающие режиссеры, посланцы молодых кинематографических держав, но и известные мастера из стран, где кино имеет давнюю, богатую историю. Есть в этом своя закономерность. Девиз и дух ташкентского киносмотра отвечает главным чаяниям и надеждам современности, передовым идеалам времени, высоким целям, которые ставят перед собой прогрессивные силы планеты в борьбе за мир, независимость народов и социальную справедливость.

Ташкентский фестиваль особенно притягателен для кинематографистов из

стран, народы которых ведут мужественную каждодневную борьбу с империалистической реакцией, заняты решением острых социальных проблем. Вспомним, что именно здесь, в Ташкенте, впервые во весь голос заявило о себе боевое кино Вьетнама и Лаоса, Никарагуа и Зимбабве, Народной Демократической Республики Йемен и Марокко. Здесь получили известность и завоевали международное признание такие значительные произведения, как «Почтовый перевод» сенегальца Усмана Сембена, «Собеседование» индийца Мринала Сена, «Амок!» марокканца Сухейля Бен Барки; здесь демонстрировались многие выдающиеся фильмы, созданные в Алжире, Боливии, Египте, на Кубе, в Мексике, Монголии, Нигере, Сирии, Турции, Японии. Традиции реалистического, политически активного передового искусства нашли свое продолжение и в наиболее заметных лентах нынешнего ташкентского форума.

Важная роль международного киносмотра в Ташкенте в развитии прогрессивного экранного творчества бесспорна. Но означает ли это, что должны оставаться незыблемыми те его организационные формы, которые сложились за неполные два десятилетия? Думаю, нет. Известно, что Ташкентский кинофестиваль проходит как неконкурсный — без жюри и распределения призовых мест. Подобное положение, зафиксированное в регламенте смотра, было оправданным и необходимым для своего времени, поскольку создавало благоприятные возможности для участия в фестивале кинематографиям, находившимся на стадии становления. Напомню, что в конце 60-х годов (I Ташкентский состоялся в 1968 году) в подавляющем большинстве стран африканского континента кино делало лишь первые робкие шаги, во Вьетнаме, охваченном огнем освободительной войны, снимали преимущественно документальные ленты, революционное киноискусство Кубы еще не достигло поры зрелости, а кинематографа Никарагуа или Афганистана, к примеру, практически не существовало. Вот почему инициатива устроителей ташкентского смотра предоставить всем его участникам равные возможности в рамках несоревновательного показа встретила широкую поддержку деятелей кино развивающихся стран, кинематографистов, стоявших у истоков национального киноискусства.

Но время шло. Вчерашние ученики набирались опыта, становились признанными мастерами (творческому росту многих из них активно способствовал Ташкентский фестиваль), недавно родившиеся кинематографии обретали свои позиции в мировом кинопроцессе, в странах Азии, Африки и Латинской Америки все чаще теперь появляются фильмы, способные стать вровень с наиболее заметными достижениями крупных кинематографических держав. И возникает вопрос: не является ли неконкурсный статус Ташкентского фестиваля в известной степени тормозом в деле дальнейшего подъема кинематографа трех континентов? Не упускает ли фестиваль некие новые возможности (вытекающие из новой ситуации в мировом кино) для того, чтобы повысить свою представительность? Ведь дух здорового, честного соревнования, состязательности отвечает истинно творческому поиску, стимулирует новаторские устремления, движение к новым художественным высотам. Не зря же, наверное, ряд более молодых, чем ташкентский, международных фестивалей, ориентированных, как и наш форум, на всемерную поддержку прогрессивного экранного творчества в развивающихся странах, проводится по конкурсному принципу.

Организация конкурса на Ташкентском фестивале, результаты которого будут оцениваться авторитетным международным жюри, подвигнет, мне думается, к участию в нашем смотре многих видных кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, в последние годы нередко предпочитавших выставлять свои новые работы на других фестивалях. Кроме того, конкурс позволил бы оградить, наконец, ташкентский смотр от слабых, откровенно подражательных лент, таких, какие, например, демонстрировались в Ташкенте в этом году: «Безумная любовь» (Пакистан), «Король Рио» (Бразилия), «И все-таки я вас люблю» (Аргентина), «Башмаки Мирзы» (Иран). Наличие подобных фильмов в программе официального показа не делает чести Ташкентскому фестивалю.

В дни IX Ташкентского кинофестиваля и вскоре после его окончания на страницах газет «Правда», «Известия», «Труд» и других изданий высказывались предложения по совершенствованию его работы, организационной структуры — их, мне кажется, стоит внимательно изучить и наиболее ценные воплотить в жизнь. Прав, на мой взгляд,

Г. Капралов, который считает, что нужно ввести систему дифференцированных программ, разделяя поступающие фильмы, скажем, по принципу их профессионального уровня. Это дало бы возможность выделить работы известных мастеров, а среди начинающих устроить, к примеру, конкурс дебютов. Полагаю целесообразным конструктивно реорганизовать и некоторые традиционные фестивальные мероприятия, в частности встречу выпускников ВГИКа, объединив ее с официальными просмотрами лент, созданных его воспитанниками в разных странах. Можно подумать и о специальном конкурсе киношкол, в котором приняли бы участие наш ВГИК, французский ИДЕК, Высшая школа театра и кино в Будапеште, чехословацкий ФАМУ, Римский экспериментальный киноцентр, другие учебные заведения, оказывающие странам Азии, Африки и Латинской Америки существенную помощь в подготовке профессиональных кинематографических кадров.

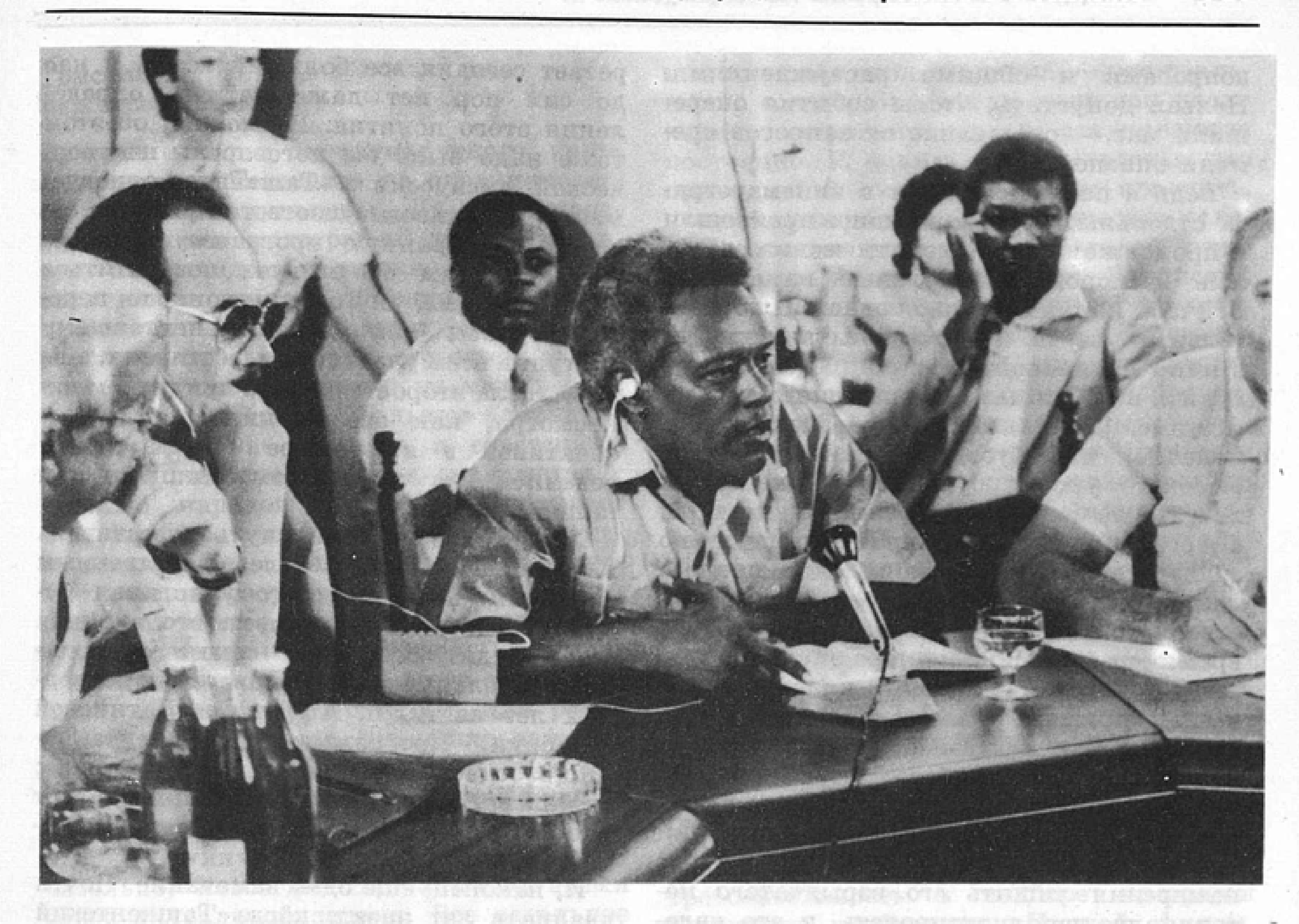
К обсуждению этих и других предложений следует, наверное, привлечь Союз кинематографистов СССР и республиканские киносоюзы, советскую и зарубежную кинообщественность.

Рольф Рихтер,
кинокритик (ГДР)

Ташкентский международный фестиваль для кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки стал поистине уникальным местом встречи. Здесь можно следить за движением киноискусства стран, в которых проживает три четверти человечества. Причем ни один из региональных фестивалей, близких по своей ориентации ташкентскому смотру (в Гаване, Карфагене, Дамаске), не отражает столь же широкого спектра явлений, характеризующих кинопроцесс в развивающихся государствах. А если говорить о таких крупных международных фестивалях, как Каннский, Западноберлинский или Венецианский, то на них выдающиеся фильмы из стран «третьего мира» нередко оказываются на задворках, не получая должной оценки. В Ташкенте же политическое и культурное значение, эстетическое своеобразие картин, созданных в Африке, Азии и Латинской Америке, оцениваются по достоинству.

Некоммерческий кинематограф трех континентов здесь всегда может рассчитывать на самое заинтересованное отношение. А, как известно, именно такое кино играет решающую роль в формировании культурного национального самосознания освободившихся народов. Во многих азиатских, африканских и латиноамериканских странах экран является основным средством приобщения широких масс к искусству, важнейшим каналом коммуникации, в немалой мере стимулирующим процесс общественного развития. При этом кино демократической, гуманистической направленности, составляющее альтернативу коммерциализирующим тенденциям, сталкивается с серьезными трудностями, которые тормозят его дальнейший прогресс. В последние годы, например, резко замедлилось развитие кинематографа в Африке. В ряде регионов «третьего мира» создавать правдивые, обогащенные глубоким социальным содержанием фильмы становится все труднее. У многих режиссеров из развивающихся стран увеличились простои между постановками. В сегодняшнем мире все громче раздаются призывы найти эффективное решение проблем, мешающих подлинному кинематографическому творчеству. Ведутся дискуссии по поводу новых структур кинопроизводства и кинопроката, хотя ощутимых перемен к лучшему пока не наблюдается. Задача ясна: передовое киноискусство должно занять достойное место в современной культуре и общественной жизни. Однако достичь этой цели можно лишь коллективными усилиями. Как же объединить усилия тех, кто искренне заинтересован в судьбах кинематографа, обогащающего мировую культуру и человеческое сознание? Как направить эту работу в нужное русло? Основной предпосылкой успеха здесь надо считать по возможности полную информацию о состоянии мирового кинопроцесса, о его закономерностях и главных течениях, о своеобразии отдельных явлений. Поэтому я считаю, что международный кинофестиваль в первую очередь должен стремиться к тому, чтобы быть чувствительным барометром ситуации в кино разных стран, формируя программы, отражающие наиболее важные и характерные тенденции кинематографического развития. В этом отношении у ташкентского киносмотра есть неиспользованные резервы.

Кино считается самым интернациональным из искусств, наиболее доступным широким массам. С одной стороны, это действительно так, но с другой, о чем



На творческой дискуссии

свидетельствует и опыт Ташкентского фестиваля, различие культурных традиций определяет и весьма заметную разницу в восприятии одного и того же произведения зрителями в разных странах. Коммерческое кино пытается сгладить эти различия, уничтожить национальное своеобразие, дабы обеспечить универсальность сбыта. Подобный подход ведет к нивелировке, пагубно влияющей на истинно художественное творчество. Однако национальное своеобразие не следует путать с такими особенностями киноязыка и кинематографического мышления, которые делают фильм явлением исключительно локальным, не способным взволновать широкую аудиторию за пределами страны производства. Между тем нельзя не признать, что ряду картин, показанных на нынешнем ташкентском смотре, подобная локальность присуща.

Жизнь фильма не может быть ограничена фестивальными залами. Люди моей профессии особенно хорошо знают, насколько трудно пробивают себе дорогу на мировой экран ленты прогрессивного содержания, демократичные и гуманистические по своей сути, как сложно им утвердиться в потоке коммерческой продукции. Однако без таких кинофорумов, как ташкентский, им пришлось бы много труднее.

Возможность познакомиться с новыми картинами, большинство из которых непросто увидеть в других местах,— это только одна из привлекательных черт Ташкентского фестиваля. Другим его ценным качеством является, на мой взгляд, атмосфера дружелюбия и взаимного доверия, располагающая к откровенному обмену мнениями по назревшим проблемам киноискусства, традиция дискуссий — как частных, так и коллективных, публичных. Без них фестиваль, думаю, наполовину утратил бы свое значение. В ожидании живого, содержательного общения с коллегами я снова и снова приезжаю в Ташкент. Знакомство со стенограммами фестивальных дискуссий дает богатую пищу для размышлений. Но, как мне кажется, настало время углубить и конкретизировать наши собеседования в рамках киносмотра, сделав их главным предметом творческую, экономическую и прокатную стратегию, а не ограничиваться второстепенными

вопросами и общими рассуждениями. Нельзя допустить, чтобы события опережали нас,— отставание от запросов времени опасно.

Ведь в последние годы в кинематографе отдельных стран и регионов произошли и продолжают происходить весьма заметные и порой решительные изменения. Сейчас, например, наблюдается поразительный взрыв творческой активности в кино Латинской Америки, о чем можно судить по фильмам, появляющимся в Аргентине, Бразилии, Перу, Мексике и, конечно, на Кубе, где киноискусство высокого уровня существует уже много лет. После свержения военной диктатуры в Аргентине национальный кинематограф сразу же активно включился в процесс демократизации политической и общественной жизни страны. За короткое время аргентинские мастера экрана создали ряд картин мирового класса; в качестве примера назову «Официальную версию» Луиса Пуэнсо, показанную на нынешнем Ташкентском фестивале. Но одновременно наблюдаются попытки коммерческого использования достижений прогрессивного кино Аргентины, явные намерения лишить его взрывчатого потенциала, деполитизировать, и это явление заслуживает критического анализа. Как и аналогичные процессы, происходящие в кинематографиях некоторых азиатских стран. Нелегко судить о них без основательного знания материала.

Вот почему представляется полезным организовать на одном из фестивалей в Ташкенте ретроспективу фильмов социально-критического направления. Быть может, следует начать с картин, созданных в странах Азии, где существует давняя региональная традиция коммерческого кино, особенно отчетливо проявляющая себя в Японии и Индии. В этих странах реалистический кинематограф и прежде всего фильмы, несущие в себе заряд социальной критики, подвергаются дискриминации в коммерческом кинопроизводстве и прокате. В результате появляются некие промежуточные формы, использующие мотивы и приемы, характерные для фильмов чисто коммерческого направления, с целью привлечения зрителя. В таких случаях важно выявить общественную позицию автора, четко определив, где кончаются его честные и серьезные намерения и начинается кассово-спекулятивный подход. Попутно замечу, что проблема развлекательного кинематографа приобретает сегодня все больший вес, а у нас до сих пор нет даже четкого определения этого понятия. Возможно, об этом тоже надо было бы поговорить на творческой дискуссии в Ташкенте, одновременно организовав соответствующим образом подобранную программу. Причем организаторам ее следует позаботиться и о рекламе, и о синхронном переводе, чтобы она была по-настоящему доступна всем участникам фестиваля, а не выглядела второстепенным придатком киносмотра, как это случилось с ретроспективой в кинотеатре «Искра», проведенной на нынешнем Ташкентском кинофестивале.

Хочу снова подчеркнуть: фестиваль в Ташкенте станет более действенным и престижным, если его участники будут уверены в том, что на его экранах они увидят бесспорно самые удачные и значительные кинопроизведения последних лет из Азии, Африки и Латинской Америки. Программа «Ташкента-86» лишь отчасти отвечала такому условию; складывалось впечатление, что на этот раз в Ташкенте оказалось много случайных фильмов.

И, наконец, еще одно замечание. Почти двадцать лет назад, когда Ташкентский фестиваль состоялся впервые, многие страны Азии, Африки и Латинской Америки находились у самых истоков своего кинематографического развития. Первые фильмы молодых кинематографий были с воодушевлением приняты в Ташкенте, на киносмотре, провозгласившем программным положением своего регламента отсутствие конкурса. Тем самым все его участники были поставлены в одинаковое положение, что для той поры было справедливо. Сейчас кинематографу стран «третьего мира» принадлежит видное место в мировом кино, лучшие ленты опытных мастеров, представляющих молодые кинематографии, по своим художественным достоинствам встают в один ряд с наиболее заметными фильмами из стран с традиционно развитым кинопроизводством. Не пора ли подумать о том, чтобы ввести в Ташкенте систему призового соревнования, возможно, в различных категориях? Можно рассчитывать, что это нововведение поднимет уровень фестиваля.

Гонсало Мартинес,
режиссер (Мексика)

Важная миссия международного кинофестиваля в Ташкенте не ограничивается областью культуры. Да, мы, представители кинематографий трех континентов, имеем здесь возможность показать свои новые работы, обменяться идеями, информацией о состоянии кино в той или иной стране, и это, естественно, для нас очень ценно. Однако не меньшее, а, быть может, даже большее значение имеют для нас встречи с советскими людьми, непосредственное знакомство с жизнью народов СССР. Это помогает нам глубже и правильнее понять вашу политику. Ведь общественность капиталистических государств далеко не всегда получает верное, неискаженное представление о политическом курсе Советского правительства и прежде всего о тех усилиях, которые оно прилагает для решения самого главного, жизненно важного для всего человечества вопроса — о мире на Земле. Прекратить сумасшедшую гонку вооружений. Устранить угрозу ядерного уничтожения. Устранить окончательно, навсегда. Нет в наше время более актуальной задачи. Все остальное теряет смысл, если нам не удастся сберечь мир.

Киноискусство тоже может многое сделать для оздоровления международного климата, для утверждения передовых идей времени, участвуя в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов. Этим целям служат лучшие кинопроизведения, создаваемые прогрессивными художниками в Азии, Африке и Латинской Америке, которые каждые два года собираются на свой представительный форум в Ташкенте. Необходимо, однако, отдавать себе отчет в том, с какими серьезными трудностями сталкиваются сегодня передовые кинематографисты развивающихся стран. Самыми сложными здесь являются экономические проблемы. С каждым годом съемка фильма обходится все дороже.

Выпуск оборудования и материалов, необходимых для кинопроизводства, находится на Западе в руках транснациональных компаний. Другие транснациональные корпорации контролируют значительную часть прокатной сети, контролируют мировой рынок. Создается ситуация, при которой картинам прогрессивного, гуманистического содержания все труднее пробиться к зрителю. Экранная агрессия империализма — это реальность, с которой деятели кино так называемого «третьего мира» сталкиваются постоянно. К каким же результатам это приводит? С сожалением надо признать, что неблагоприятные экономические условия заставляют многих деятелей кино в странах Азии, Африки и Латинской Америки выпускать откровенно коммерческие ленты низкого качества. Включая и явно вредные в моральном и идеологическом отношении картины, насыщенные эротикой и насилием, апеллирующие к низменным инстинктам. Примеры такого рода кинематографа можно найти и у нас, в Мексике. О каком вкладе в культуру, в решение острых социальных проблем можно при этом говорить? Тем бо́льшую ценность представляют собой фильмы, противостоящие вредоносным тенденциям, всеобщей коммерциализации экрана. Их-то в первую очередь и должен популяризировать и поддерживать Ташкентский фестиваль. Понимаю, что его организаторам подчас приходится нелегко. Ведь случается, что им просто не из чего выбирать. Но все же бо́льшая, чем это имеет место сейчас, требовательность в подборе программ Ташкенту необходима. Плохой фильм, попавший на фестиваль, — это всегда ущерб для его престижа.

Кино теснейшим образом связано со своим временем, с общей обстановкой в мире. Думаю, что придет день, когда человечество освободится от бремени гонки вооружений, огромные экономические ресурсы пойдут на ликвидацию голода, болезней, на образование и культуру. Тогда, наверное, и кино «третьего мира» будет развиваться успешнее, не будет такого засилия коммерции. Но это случится не завтра. Потому что пока человеческой цивилизации приходится преодолевать предрассудки чуть ли не каменного века. Только масштабы их проявления куда обширнее, чем в доисторическую эпоху. Что я имею в виду? Прежде всего те крайне опасные для судеб человечества имперские амбиции, которые ныне наиболее полно выражаются в политике господина Рейгана. И если здраво судить, то реакционный американский кинематограф с его «Рэмбо» и «Рокки», с картинами, унижающими достоинство других народов и фальсифицирующими историю,— это тоже пещерный век. Бороться с такими явлениями необходимо, ибо они наносят вред и подлинному искусству, и нормальным



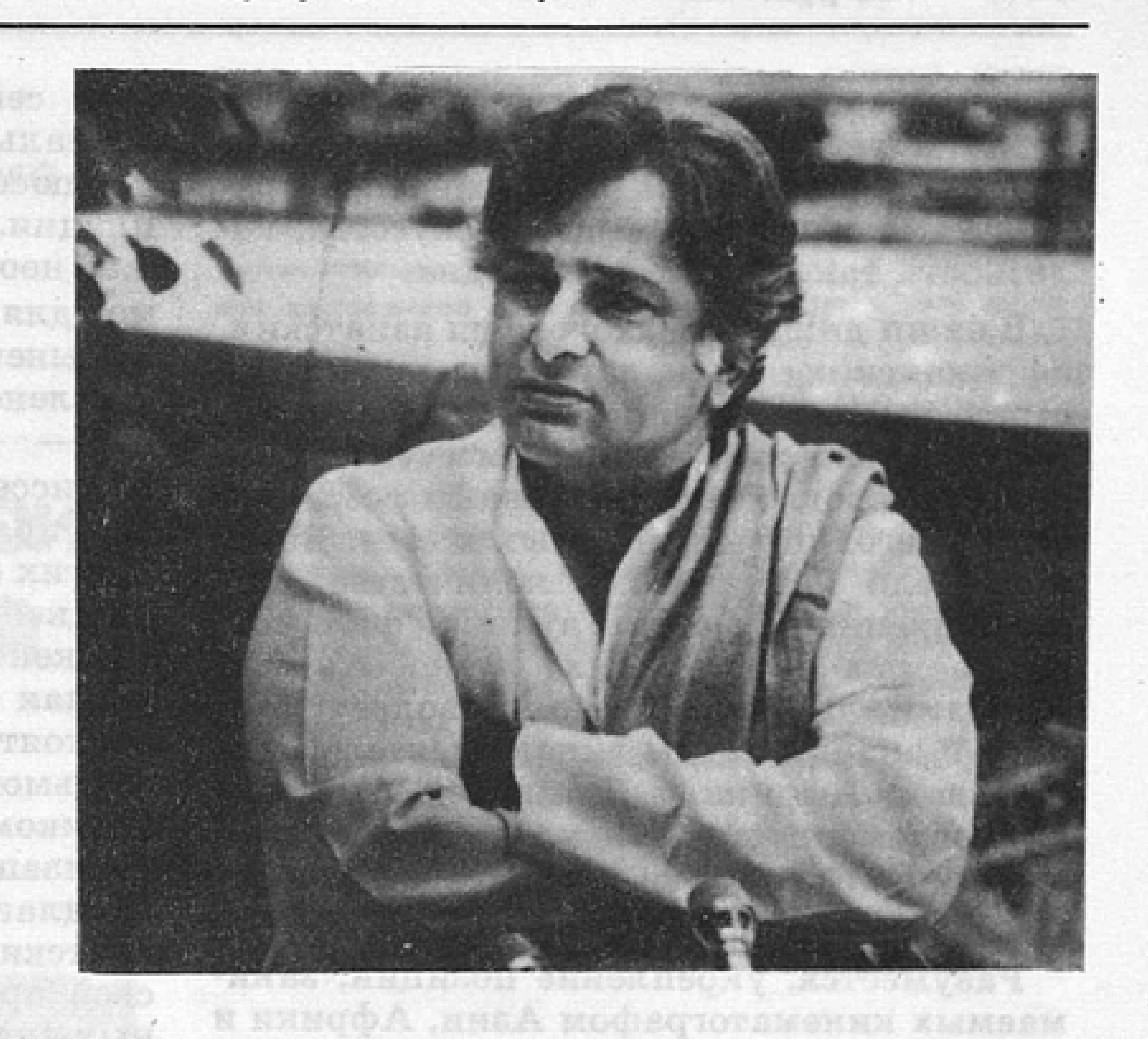
Актриса У. Дань (КНР) — гость фестиваля

взаимоотношениям между народами и государствами. До сих пор не могу понять, как случилось, что одну из серий о приключениях супермена Рэмбо разрешили снимать в окрестностях Акапулько. Мне это представляется возмутительным, и как кинематографист, как член нашего профессионального союза я обещаю сделать все от меня зависящее, чтобы такое не повторилось.

Наверное, не все фильмы, присланные на нынешний Ташкентский фестиваль, отражают наиболее показательные тенденции в кинематографе своих стран и регионов. Стоит над этим задуматься. Но в то же время на фестивальном экране можно было увидеть немало лент, являющихся представительными и по отношению к данной национальной кинематографии, и по отношению к той исторической реальности, которой они обязаны своим появлением. В качестве одного из наиболее ярких примеров хочу назвать аргентинскую картину «Официальная версия».

Думаю, что в дальнейшем Ташкентский международный фестиваль должен стать конкурсным фестивалем. Если он действительно будет реорганизован таким образом, то вот одно из моих предложений. Учредить главный приз с вручением кинематографисту, победившему в творческом соревновании, и определенной денежной суммы, которую он мог бы использовать на постановку своей следующей картины. Средства для этого может дать демонстрация фильмов информационной программы в кинотеатрах. Не надо забывать, что на ташкентский смотр собираются в основном представители кинематографий, испытывающих острые экономические трудности. Для многих из них финансовая поддержка хотя бы одного серьезного проекта — существенная помощь. Можно подумать и об учреждении специального международного фонда Ташкентского фестиваля, из которого будут выделяться субсидии на производство фильмов, созвучных фестивальному девизу. У кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки есть немало интересных замыслов, на осуществление которых не находится средств. Разве система взаимной поддержки, помощи, оказываемой кинематографистами разных стран друг другу через международный фонд, не отвечала бы духу интернациональной солидарности, духу Ташкента?

Ташкентский фестиваль сближает передовых кинематографистов разных стран, но одновременно он мог бы, как мне кажется, еще и сыграть определенную роль в объединении их творческих усилий. Я имею в виду не только совместные постановки, а и другие формы сотрудничества, в первую очередь — деятелей кино «третьего мира» с мастерами развитых социалистических кинематографий. С талантливыми и опытными режиссерами, драматургами, операторами и представителями других кинопрофессий, которые могли бы оказать своим коллегам в различных угол-



Шаши Капур (Индия) — на фестивальной пресс-конференции

ках мира существенную помощь, работая вместе с ними над созданием кинопроизведений, способных обогатить национальную культуру. На фестивале этого года в Ташкенте мы видели интересный фильм из Мозамбика «Время леопардов», поставленный известным югославским режиссером Здравко Велимировичем. Наверное, Ташкент мог бы стать тем местом, где регулярно обсуждались бы подобные проекты.

Есть у меня и еще одно предложение в адрес ташкентского киносмотра: приглашать для участия в нем кинематографистов латиноамериканского происхождения, проживающих в США, а также деятелей негритянского и индейского кино из Соединенных Штатов. В позапрошлом году в Ташкент уже приезжала делегация «чиканос» — мексиканцев, обосновавшихся в США; их там 20 миллионов, у них есть свой кинематограф. У американских индейцев — тоже. Однако их фильмы мало знают за пределами национальных общин, и Ташкентский фестиваль мог бы помочь им добиться международной известности.

Кадзуо Ямада,
кинокритик (Япония)

Современной цивилизации, всему человечеству война грозит полным уничтожением. Мы, японцы, ощущаем эту угрозу с особой остротой, поскольку нам довелось испытать ужас первой атомной бомбардировки сорок лет назад. Нельзя допустить, чтобы трагедия повторилась в масштабе всей планеты. Нельзя оставаться безучастными к продолжающейся неслыханными темпами самоубийственной гонке вооружений. Традиционные международные встречи кинематографистов в Ташкенте способствуют повышению социальной роли передового искусства экрана, важнейшей задачей которого является участие в борьбе за предотвращение всемирной катастрофы. Наши фильмы не в состоянии изменить мир, но повлиять на общественное мнение, поддержать в людях благородное стремление к мирной жизни, к сотрудничеству и взаимопониманию — это им доступно. Такова главная мысль, высказанная советским руководителем Михаилом Горбачевым в его приветственном послании участникам и гостям IX Международного фестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, мысль, которую я горячо поддерживаю.

В работе Ташкентского фестиваля я принимаю участие постоянно с момента его основания. Ташкент неизменно радует меня атмосферой тесного дружеского общения, исключительной доброжелательности, с которой встречают здесь представителей прогрессивного киноискусства трех континентов. Эта атмосфера располагает к откровенному обмену мнениями по творческим, профессиональным вопросам, помогает налаживать деловые контакты и яснее представить себе, что же проис-

ходит сегодня в кинематографе различных стран и регионов. Для людей, занимающихся созданием фильмов, их распространением и пропагандой киноискусства, полезность таких встреч очевидна.

В наши дни кинематографии азиатских, африканских и латиноамериканских стран выдвигаются на все более видное место в мировом кино. Вместе взятые, они производят более половины всех картин, ежегодно выпускаемых в свет. Впрочем, дело не только в количестве: художественный уровень лучших фильмов, снимаемых на студиях Буэнос-Айреса, Каира, Калькутты, Токио, позволяет говорить о значительном вкладе деятелей кино Азии, Африки и Латинской Америки в современную кинематографическую культуру, в развитие реалистического киноискусства.

Разумеется, укрепление позиций, занимаемых кинематографом Азии, Африки и Латинской Америки в мировом кинопроизводстве, не обходится без издержек. В некоторых странах, расположенных на этих трех континентах, нарастает поток коммерческой продукции, и подчас становится трудно отыскать в этом потоке фильм, представляющий подлинную эстетическую ценность, правдиво показывающий современного человека и современную действительность. Это обстоятельство нашло свое отражение и на нынешнем Ташкентском фестивале, в программе которого можно было встретить ленты довольно посредственные. Однако, по моему мнению, в ряде стран, участвующих в киносмотре, гораздо больше картин, глубоко исследующих злободневные социальные проблемы, произведений, отмеченных страстью и талантом художника, чем может показаться при знакомстве с присланными в Ташкент фильмами. Отчасти так произошло потому, что, согласно действующему регламенту, каждая из стран-участниц может выставить только одну игровую ленту для показа в основной программе. Мне кажется, что некоторые кинематографии могли бы прислать две или даже три картины, и тогда фестиваль дал бы более полное и более верное представление о положении кино в данной стране. Вот еще одно соображение. Насколько мне известно, фильм для участия в основной программе смотра обычно предлагает национальная кинематографическая организация, иногда — государственная, иногда, как, например, в Японии, Ассоциация японских продюсеров. Между тем немало картин в нашей стране снимается сейчас за пределами этой профессиональной организации, их финансируют продюсеры, не являющиеся членами ассоциации. Понятно, что при этом возможен необъективный подход к отбору фильмов для официального показа. (К счастью, в нынешнем году японское кино представлено лентой независимого продюсера — «Весенней песней» сценариста и режиссера Сейдзиро Камэямы.) Аналогичная практика существует и в некоторых других странах, постоянно участвующих в Ташкентском фестивале. Мне кажется, ташкентскому киносмотру нужна собственная отборочная комиссия, которая самостоятельно занималась бы селекцией фильмов для фестиваля, не полагаясь целиком на мнение национальной кинoорганизации, знакомясь и с картинами, не предлагаемыми официально. Если Ташкентский фестиваль намерен упрочить свой престиж среди других международных киносмотров, его устроителям следует искать пути повышения художественного уровня демонстрируемых картин, и учреждение квалифицированной, наделенной широкими полномочиями отборочной комиссии, формирующей фестивальные программы, могло бы в этом помочь.

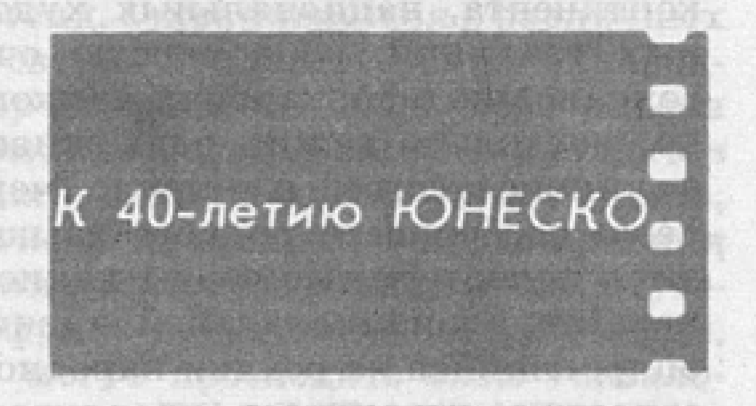
Отсутствие конкурса всегда рассматривалось как отличительная особенность и определенное достоинство киносмотра, оттеняющие его демократический характер и подчеркнутое внимание к усилиям молодых кинематографий, располагающих скромными техническими возможностями. Тем не менее настало, на мой взгляд, время внести некоторые коррективы в регламент фестиваля. Ведь кино ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки уже миновало этап становления, качественно изменилось, поднявшись на новую ступень творческой зрелости. Теперь, как я полагаю, у многих кинематографистов этих стран есть заинтересованность принять участие в соревновании со своими коллегами. Не берусь точно определить, какой именно конкурс нужен Ташкентскому фестивалю, но думаю, что назрела необходимость обсудить этот.

Конечно, при подведении итогов киносмотра надо будет учитывать особенности кинематографической ситуации в данной стране или регионе, система критериев у ташкентского кинофорума должна быть своя.

Сохранив все ценное из накопленного фестивалем за два десятилетия, надо сделать его в перспективе еще более авторитетным и представительным.

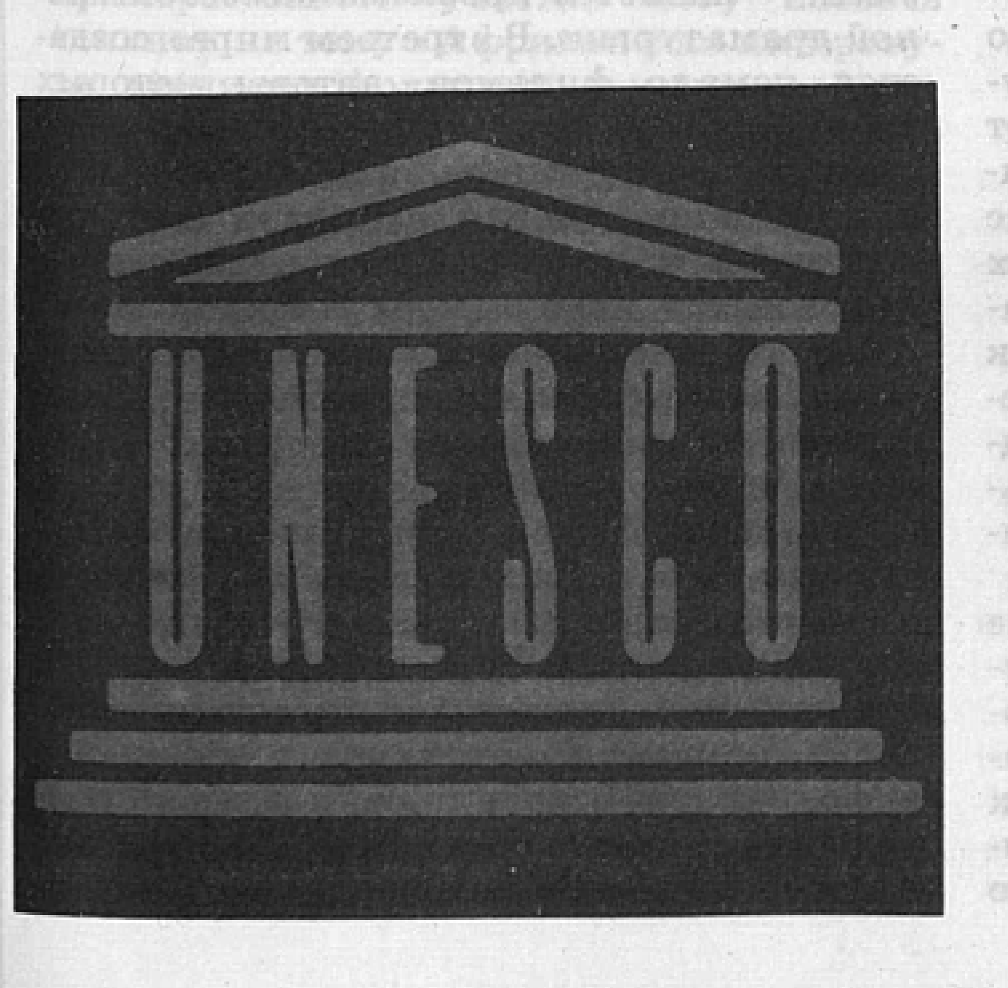
Энрико ФУЛЬКИНЬОНИ,
президент Международного
совета по кино
и телевидению ЮНЕСКО

Молодые кинематографии и технический прогресс



В 80-е годы происходит стремительное развитие средств массовых коммуникаций, совершенствование аудиовизуальной техники. Тиражирование фильмов и телевизионных программ на видеокассетах, расширение сети спутникового и кабельного телевидения, внедрение электронно-компьютерных способов обработки и формирования изображений в кинематографическую и телевизионную практику обогащают творческие и технические возможности экранного искусства. Использование последних достижений научно-технического прогресса открывает новые перспективы и для молодых кинематографий освободившихся стран, которые сталкиваются на стадии становления с множеством сложных проблем. Их успешному решению призвана способствовать деятельность Международного совета по кино и телевидению, органа ЮНЕСКО, координирующего усилия неправительственных организаций ряда государств, направленные, в частности, на то, чтобы современные аудиовизуальные средства служили делу сохранения национальных культурных ценностей, развитию самобытных культур народов Азии, Африки и Латинской Америки.

Некоторые аспекты этой деятельности освещаются в беседе профессора Энрико Фулькиньони с корреспондентом журнала «Искусство кино» Н. Савицким.



Состоявшаяся в 1982 году в Мексике международная конференция, в которой участвовали министры культуры стран различных регионов, констатировала, в частности, необычайно широкое распространение в сегодняшнем мире индивидуальных средств приема, хранения и обработки информации, включая аудиовизуальную (фильмы, развлекательные и учебные телевизионные программы и т. п.), сопровождающееся качественными изменениями этих средств и характера их использования. Данное явление надо рассматривать как исторически важнейшую тенденцию развития современного общества, всей нашей цивилизации. Оно непосредственно связано с тем, что в последнее время находят распространение новые способы телевизионного вещания, более дешевые по сравнению с традиционными (например, применение в кабельном телевидении оптического кабеля, существенно снижающего стоимость передачи), с расширением масштабов использования коммуникационных искусственных спутников Земли (в результате аудитория телезрителей, в особенности ее потенциальная

часть, увеличивается до невиданных прежде размеров), с появлением таких электронных устройств, как видеомагнитофоны и ведеопроигрыватели, которые позволяют людям манипулировать с получаемой информацией по своему усмотрению. В самом деле, ведь спутниковое и кабельное телевидение по мере его внедрения резко расширяет возможности выбора программ для каждого отдельного телезрителя, а видеокассету или видеодиск можно сравнить с книгой из домашней библиотеки, которую всегда легко взять с полки и начать читать или просматривать с любого интересующего тебя места, в любом темпе. Согласитесь, что в итоге складывается принципиально новая, качественно новая ситуация в сфере культуры, затрагивающая не только область ее распространения, но — отчасти уже сегодня — и область художественного творчества, различные виды кинематографа прежде всего.

Естественно, что в соответствующих подразделениях ЮНЕСКО как специализированного учреждения ООН, много делающего для развития международного сотрудничества в области просвещения, науки и культуры, принимают во внимание эту новую ситуацию при осуществлении программ, так или иначе связанных с кино и телевидением.

Вопросами кинематографа в ЮНЕСКО занимаются два отдельных органа — Сектор коммуникаций при секретариате организации и Международный совет по кино и телевидению. В состав последнего входят около 35 ассоциаций (Международная ассоциация кинопродюсеров, Международная ассоциация научного кино — МАНК и др.) и национальные советы по кино и телевидению более сорока государств. Мы получаем ассигнования от ЮНЕСКО (треть бюджета) и из общественных фондов. Установление контактов с кинематографиями молодых независимых государств и содействие развитию кинематографического творчества в странах так называемого «третьего мира» Совет рассматривает в качестве своих первоочередных задач. На сегодняшний день результаты нашей деятельности наиболее ощутимы на африканском континенте.

Так, по инициативе и при поддержке Совета около двадцати лет назад в Уагадугу была организована Африканская школа кино с целью повышения квалификации кинематографистов, приезжающих сюда из стран Африки. Работа этого уникального для данного региона учебного заведения планировалась таким образом, чтобы готовить в основном специалистов в области документалистики, поскольку именно этот вид киноискусства в условиях большинства африканских государств оказывается наиболее эффективным в решении проблем культурного и образовательного характера, с которыми сталкиваются народы, вступившие на путь самостоятельного развития. В настоящее время Африканская школа кино, несмотря на определенные сложности, связанные с обстановкой в Буркина Фасо, продолжает функционировать при поддержке правительства страны как независимое отделение Национального университета.

Одна из наших главных задач в Африке — помочь созданию кинематографа, который способствовал бы сохранению культурной самобытности народов этого континента, национальных художественных традиций, но в первую очередь — сохранению африканских языков. Известно, насколько важна роль живого слова в киноискусстве, и именно через речь, через особенности родного языка передаются неповторимые черты национального характера и национальной жизни. Фильм, опирающийся на реалии народной жизни, зачастую утрачивает правдивость, если его герои говорят не на своем родном языке. Вот почему мы оказываем поддержку таким видным кинематографистам Африки, как сенегалец Усман Сембен и малиец Сулейман Сиссе, которые выступают за использование на экране языков африканских народов.

Другой важной проблемой для молодых кинематографий — и не только африканских — является проблема *самостоятельной* драматургии. В «третьем мире» создается немало фильмов, авторы которых соблазняются драматургическими моделями, не имеющими ни малейшего отношения к национальной культуре (вестерн, полицейский фильм, детектив и т. п.), заимствованными из американского, французского, итальянского кино. Подобные схемы копируются сценаристами и режиссерами африканских, азиатских стран (еще шире это явление распространено в Латинской Америке), переносятся в другую среду и выглядят здесь по меньшей мере неестественно. Между тем, на наш взгляд, здесь могут оказаться весьма полезными и плодотворными поиски в области народной культуры, обращение к фольклорной традиции, в первую очередь к устному народному творчеству, которое является неисчерпаемым источ-

ником тем, сюжетов и образов, способных вдохновить кинематографистов развивающихся стран на создание подлинно национальных, демократичных по духу и образному языку произведений экранного искусства. События древнейшей истории народов, племенные междоусобицы, борьба с иноземными завоевателями, национально-освободительные войны — все это, как правило, находит неповторимо своеобразное отражение в устном народном творчестве, которое способно на протяжении длительного времени питать реалистический кинематограф, близкий и понятный широким зрительским массам в Африке, в Азии, на латиноамериканском континенте. Вот уже не одно десятилетие ЮНЕСКО уделяет большое внимание исследованию фольклора, собиранию и систематизации народных сказаний и легенд, сохранившихся в различных частях света. Традиция устного народного творчества особенно распространена в Африке, где более девяноста процентов населения и сегодня еще не умеют писать, где многие получают свои представления об истории и культуре родной земли изустно. В Африке встречаются старые люди, которые могут проследить свою генеалогию вплоть до XV—XVI веков! У многих из них великолепная память, они знают наизусть сотни и тысячи легенд, историй, басен. Недаром говорят, что когда такой человек умирает, это то же самое, как если бы сгорела целая библиотека...

В деятельности ЮНЕСКО, направленной на сохранение фольклорной традиции, принимает участие и Международный совет по кино и телевидению. В качестве примера такого участия могу назвать семинар на тему «Африканская литература, традиции фольклора и кино», организованный на филологическом факультете университета Буркина Фасо во время одного из последних фестивалей африканского кино (ФЕСПАКО) в Уагадугу. Это очень важное мероприятие прошло успешно, в его программе были показаны фильмы, опирающиеся на устное народное творчество, и в их числе — интересная работа нигерийского режиссера Мустафы Алассона «Сказитель Альбарка», герой которой говорит с экрана на родном языке.

Всеми доступными нам способами мы, я имею в виду наш Совет, стараемся поощрять создание фильмов, вдохновляемых мотивами и традициями народной культуры. В этой связи мне хотелось бы высказать удовлетворение тем обстоятельством, что на Международном кинофестивале в Москве встречают исключительно благожелательный прием кинематографии, составляющие противовес коммерческой кинокультуре Запада, и деятели кино развивающихся стран имеют уникальнейшую возможность заявить о себе, продемонстрировать результаты своего творчества широкой зрительской аудитории в рамках большой и разнообразной программы. Что же касается Ташкентского фестиваля, то он, насколько я могу судить, самым непосредственным образом ориентирован на поддержку передового искусства кино, органически связанного с национальной жизнью и национальной культурой народов азиатского, африканского и латиноамериканского континентов, что делает его совершенно уникальным киносмотром. Столь широкого представительства молодых кинематографий, как в Москве и Ташкенте, нет практически ни на одном из европейских фестивалей, организаторы которых (характерный пример в этом смысле — Каннский кинофестиваль) все еще опасаются, что публика не поймет и не примет картины, в художественной структуре которых есть отличия от привычных кинематографических стереотипов.

Хочу подчеркнуть, что, защищая национальные культуры, мы ведем борьбу за сохранение общечеловеческой культуры. К этому, на мой взгляд, сводится одна из основных задач кино и телевидения в современном мире. Порой забывают, что вся культура XIX века, прямыми наследниками которой мы являемся, с ее литературой, музыкой, другими видами и формами художественного творчества, в значительной мере опиралась на народные культурные традиции. Трудно оспаривать, к примеру, что истоки европейского романтизма — в фольклоре. Не исключено, что сегодня уже начался процесс, в ходе которого произведения народного творчества, традиции народной культуры, существующие в Азии, Африке, Латинской Америке, дадут импульс к рождению новых художественных форм, которые сделаются всеобщим достоянием, оказав воздействие и на мировой кинематограф.

Совет по кино и телевидению сотрудничает с подразделением ЮНЕСКО, занимающимся новой аудиовизуальной техникой. Мы придаем этому направлению нашей деятельности большое значение, поскольку в данной области сегодня совершается революция, в результате которой «электронное кино» идет на смену «химическому кино». Причем речь идет не толь-

ко о новых носителях звука и изображения, не только о новых способах их передачи и консервации; использование новейших электронных средств позволяет ныне творить произведение экранного искусства не путем воссоздания некой существующей или существовавшей реальности, а как *новую реальность*. Поясню, что именно я имею сейчас в виду. Используя современное сложное электронное оборудование, можно так изменять обычные характеристики изображения (крупность, ракурс, освещенность) и так дозировать, так сопрягать его составляющие, что на экране возникает совершенно оригинальная картина реальности, особым образом трансформированная в соответствии с замыслом художника. Если при этом в действие вводится и компьютер, работающий по соответствующим образом составленной программе, то можно добиться создания некой художественной реальности второго порядка, не имеющей ничего общего, скажем, с теми примитивами, которые характерны для массовой продукции Голливуда, с «ребяческим мифотворчеством» коммерческого кинематографа. В перспективе не так уж трудно представить себе появление новой поэтики, которая, если к этому приложит руку истинный творец, даст на экране удивительные результаты.

Элементы подобной поэтики существуют уже сегодня в своих зачаточных формах. Появляются экспериментальные видеопроизведения, представляющие собой своеобразный синтез «электронной живописи» и музыки. В последние несколько лет на телевидении и в рекламном кино получил широкое распространение новый вид зрелища (известный, насколько я знаю, и в Советском Союзе), который во Франции называют «клипами»,— полуфильм-полуконцерт. Это пример нового сочетания изображения (для создания которого используются обычно не только оптические, но и электронные средства) и звука. «Клипы», как правило, не отличаются хорошим вкусом, нередко они просто вульгарны, что и неудивительно, поскольку их демонстрация преследует в основном чисто коммерческие, рекламные цели. Отсюда однако вовсе не следует, будто те же самые методы и технические средства нельзя использовать для создания серьезных художественных произведений, обладающих подлинной эстетической ценностью. Если вернуться теперь к проблемам молодых кинематографий, то возможно предположить, что новая аудиовизуальная технология, «электронное кино» со временем могут быть использованы авторами самобытных национальных кинопроизведений. При этом изменится и сам характер творческого процесса: фантазия художника, минуя стадию письменного текста, сможет реализоваться в неких новых и совершенно неповторимых формах — прямо на экране. Вспомним, как в свое время африканская музыка произвела настоящий переворот в мировой музыкальной культуре — появились джаз, новые ритмы и т. д. Вполне можно допустить, что принципиально новые сочетания изображения и звука (современная техника позволяет добиться этого уже сегодня), опирающиеся на африканскую культурную традицию, помогут произвести на свет новый кинематограф, какого мы еще не знали.

Понятно однако, что это не может произойти само собой и немедленно: требуется работа по подготовке специалистов, чья квалификация позволила бы полно использовать все возможности, которые предоставляет в распоряжение кинематографистов технический прогресс, нужны немалые средства для оснащения кинопроизводства в развивающихся странах новой техникой. В системе ЮНЕСКО существует особое подразделение — Институт развития средств коммуникации, в деятельности которого участвуют крупные индустриальные державы. Международный совет по кино и телевидению сотрудничает с этой организацией, занимающейся, в частности, проблемой распространения современной технологии и аппаратуры в Африке и других регионах, нуждающихся в осоответствующей помощи, включая сюда и помощь молодым кинематографиям.

У кинематографа развивающихся стран есть много проблем, одна из них состоит в том, что этим странам очень трудно найти каналы распространения своей кинопродукции. Московский и Ташкентский фестивали оказывают им в этом деле немалую помощь. В этой связи, как мне думается, имело бы смысл приглашать на киносмотры в Москву и Ташкент больше представителей телевидения и других средств массовой информации из промышленно развитых стран, поскольку именно телевидение этих стран в первую очередь заинтересовано в приобретении фильмов молодых кинематографий (в частности, документальных лент). Ведь по мере расширения сети частного кабельного и в особенности спутникового телевидения потребность в программах резко возрастает,

эту ситуацию необходимо использовать в целях поддержки кинематографического творчества в Азии, Африке и Латинской Америке.

В последнее время много говорят о кризисе в мировой кинематографии, что,в общем, не лишено оснований. Вместе с тем, как мне думается, кино, включая и кино развивающихся стран, находится сейчас на стадии поиска новых решений, новых форм, который в определенной степени стимулируется и техническим прогрессом.

При этом, по моим наблюдениям, общее движение идет в позитивном направлении.

И в заключение — о шагах, предпринятых Международным советом по кино и телевидению в связи с провозглашением ООН 1986 года Международным годом мира, что, на наш взгляд, требует активных и конкретных действий. Действий, способных повлиять на общественное мнение в разных странах, привлечь внимание людей к ключевым проблемам современности, главной из которых является защита права человека на мирную жизнь, сохранение нашей цивилизации.

С этой целью мы решили шире использовать возможности, которые дают нам международные встречи деятелей кино и телевидения — симпозиумы, семинары, фестивали, для того чтобы подробно информировать их участников о содержании крупных программ, включенных в планы ЮНЕСКО до конца нынешнего десятилетия. Назову лишь некоторые из этих программ: «Мир, международное взаимопонимание, права человека и права народов», «Культура и будущее», «Искоренение предрассудков, нетерпимости, расизма и апартеида», «Коммуникация на службе человеку». Насколько можно судить даже из самих названий, перечисленные программы ЮНЕСКО, как и некоторые другие (например, связанные с ликвидацией неграмотности, спасением исторических памятников и пр.), нацелены на решение проблем, освещение и художественный анализ которых средствами кино и телевидения полезен и необходим в свете задач, стоящих перед международным сообществом. Между тем кинематограф и телевидение разных стран, включая и развивающиеся, не уделяет им достаточного внимания, а то и попросту игнорирует, отдавая предпочтение сюжетам, касающимся второстепенных сторон действительности или предлагая зрителю программы, социально вредные по их направленности. Вклад современных аудиовизуальных средств в дело мира может оказаться весомым только при условии глубокого осознания работниками кино и телевидения реального характера нынешнего исторического развития, его перспектив, и наша организация намерена использовать все средства, которыми располагает, способствуя достижению этой благородной цели.

Валерий ТУРОВСКИЙ

Необязательная инверсия




«Соленая роза»

Для польского писателя-публициста Рышарда Фрелека обращение к теме второй мировой войны более чем закономерно. Он автор и соавтор многих художественных, научных, исторических работ, в которых эпоха бурь и переломов, пережитая поляками, Польшей, человечеством, рассматривается во всей возможной совокупности тем и проблем, какие неминуемо встают перед исследователем, взявшимся рассказать об этой мировой катастрофе.

У писателя, работающего в столь различных — не хочу сказать взаимоисключающих — областях литературного творчества, неизбежно начинает преобладать что-то одно. В беллетристических произведениях Фрелека «Горячая ночь», «Возвращение» исторической науки все же больше, чем художественной истории. Это не упрек, а попытка определить вклад писателя в литературный процесс.

Все сказанное касается и маленькой повести Фрелека «Соленая роза», экранную версию которой предложили польские и чехословацкие кинематографисты. Даже не версию, а инверсию — так много смелых и подчас не мотивированных отступлений от оригинала они себе позволили...

В том нет большой беды: кинематограф давно и безоговорочно вытребовал себе право на самое вольное обращение с первоисточником и одерживал на этом пути убедительные победы. Другой вопрос, всегда ли нужны такие вольности. При постановке этого вопроса, на мой взгляд, не имеет решающего значения, подвергается ли перелицовке широко известное крупное литературное произведение или мало знакомая читающему зрителю новелла.

Значение имеет лишь одно: сколь объективно необходимы эти вольности, что́ они добавляют, какое новое качество сообщают материалу, за который взялись авторы экранизации. Или наоборот — чего мы лишаемся при таком принципе прочтения первоисточника, когда то главное и ценное, что в нем было, уходит на периферию, уступая место второстепенному.

Бесхитростное течение повести Рышарда Фрелека, сюжет которой можно пересказать в нескольких словах, не давало ощу-

---

«СОЛЕНАЯ РОЗА» («Słona róża»)
По мотивам повести Рышарда Фрелека. Автор сценария Павел Гайны. Режиссер Януш Маевский. Оператор Йозеф Павек. Художники Анджей Галиньский, Милош Червинка. Композитор Ежи Матушкевич. Производство «Кадр» (Польша) — «Баррандов» (Чехословакия).

тимых поводов для того, чтобы столь старательно ее переиначивать. И добро бы от этой многотрудной работы кинематографистов повесть повернулась к нам невидимыми гранями. Так нет же! Просто на основе вполне скромного литературного сочинения создано еще более скромное кинематографическое сочинение, стоившее, однако, его создателям многих неоправданных, на мой взгляд, усилий.

Была ли нужда, «спасая», «улучшая» повесть, так напрягаться, так выкручиваться и исхитряться, чтобы, решительно уходя от литературы, решительно не попасть в кинематограф? Думаю, куда более достойно выглядела бы эта картина, если бы ее авторы доверились автору литературной первоосновы. Тогда у них наверняка получился бы фильм, который, как минимум, не раздражал бы своей вычурностью и претенциозностью.

Но создателей ленты обуревало желание превратить типичную для страшных военных лет историю в экстраординарную, из ряда вон выходящую, и для того, очевидно, трагически оборвавшуюся любовь молодого польского антифашиста к еврейской девушке увенчать голливудским «хэппи эндом», когда уже просто невозможно обойтись без клишированных киноприемов — без случайного рапида и совсем не обязательного стоп-кадра.

Даже не будучи страстным поклонником повести Фрелека, я вынужден защитить ее от такого поверхностного и неуважительного прочтения. Многое у писателя привлекает, и прежде всего — точно переданная драматическая атмосфера эпохи (действие начинается накануне мюнхенского сговора и завершается в 1945 году), которую писатель воссоздает через страдания, волнения и страхи героев, через их реакцию на все, что происходит вокруг. На близкое уже фашистское нашествие, на аншлюсс Австрии и отторжение от Чехословакии Судетской области, на лагеря смерти, на еврейские погромы... В фильме же все это предстало в разжиженном, адаптированном виде, уступив место сусальной мелодраме.

Персонажи повести, встретившись в трагические для Чехословакии осенние дни 1938 года на западе Чехии, в Карловых Варах, полюбили друг друга вопреки нависшей над миром катастрофе. «Была это наша третья и последняя ночь. Ночь, которая смешала любовь и отчаяние»,— пишет Фрелек. Безымянный герой больше никогда не увидит безымянную героиню, но через всю жизнь, через ад войны и концентрационных лагерей пронесет светлую и печальную память о любимой.

Рышард Фрелек придал своей повести форму рондо, неспроста дав главкам названия, повторяющие названия частей классической симфонии: аллегро, адажио, анданте, снова аллегро. Жизнь, прожитая честно, достойно и мужественно, описывает свой трагический круг, а автор возвращает героя на новый виток судьбы умудренным, но не изменившимся, прежним.

Сценаристу Павлу Гайны и режиссеру Янушу Маевскому этого показалось мало: слишком просто, безыскусно и «некинематографично». И, видимо, подразумевая под кинематографичностью расхожий «джентльменский набор» изысканных интерьеров и дорогих вещей (тут и гобелены, и живописные полотна, и ювелирные изделия), кинематографисты, не скупясь, выплеснули на экран эту «дольче вита», искренне, видимо, полагая, что «делают нам красиво». Спору нет — красиво. Порой даже чересчур. Но как бесконечно далеко от скромной идеи повести, вовсе не требовавшей столь шикарного обрамления.

Безымянные герои «Соленой розы», обретя кинематографическую плоть и кинематографические имена — Марек и Ида, заняли в системе предложенных авторами ценностей свое место: где-то между отдыхом на пленэре и обязательной любовью в обязательно белом будуаре с «ненавязчивым» вкраплением чего-то золотого.

И третья, последняя ночь романтических кинолюбовников, ночь, которая не «смешала любовь с отчаянием», не станет последним подарком их кинематографической судьбы. Эта судьба окажется куда как щедрее и прихотливее той, которую уготовила им суровая реальность и следовавшая ей литературная биография.

...Кончается война. В 1945 году Марек встретит Иду, чужую жену, которая сначала ни за что не захочет признаваться в том, что она Ида, а потом захочет признаться и признается. А ошалевший от счастья Марек не без оснований заподозрит, что его шестилетний тезка появился на свет вскоре после той ночи — которая не «смешала любовь с отчаянием...»

Да простится мне этот невольный сбой на фельетонный стиль: в фильме «Соленая роза» приложено немало стараний для того, чтобы элегическая грусть уступила место иронической усмешке. Такой крутой наворот невероятных событий и многозначительных совпадений — не многовато ли для одного фильма?

М. ЛЕВИТИН

Не надо ехать на Гавайи

На нашем экране

«Голубой рай»



Устроимся в кресле поудобнее. Расслабимся, забудем обо всем и предадимся неге. Ах, как хороша, как обворожительна, легка и бездумна эта «другая жизнь», о которой повествует фильм «Голубой рай»! Как симпатичны и милы герои картины, как упоительно сладостны (но ни в коем случае не глубоки, не серьезны) волнения их сердец, как просты их помыслы, как весело, играючи добиваются они всего, что нужно для «изячной» жизни...

Наивный, патриархальный Бендер! Оказывается, не так уж и далек он был от истины, в воспаленных своих мечтах представляя Рио-де-Жанейро сплошным раем — все в белых штанах, все сияют белозубыми улыбками. Ошибался он лишь в одном — в цвете этого роскошного Эдема. Авторы фильма, а вслед за ними и те, кто готовил картину для советского проката, уточняют: рай — голубой. Итак, «Голубой рай».

Нетрудно догадаться, чем вызвано такое уточнение — действие фильма разворачивается в основном на берегу голубого моря-океана и... в небе. Именно оттуда, с горных высот, появляется в «минуты роковые» добрый и всемогущий спортсмен-волшебник — кого-то спасти от голода, приютить и обогреть, кого-то увести из-под венца и, таким образом, открыть новые любовно-семейные перспективы.

Однако все по порядку. Белых штанов, о которых так самозабвенно мечтал «великий комбинатор», в «голубом раю» мало — все больше в шортах и купальных трусах, в редких случаях в смокингах «с чужого плеча» (как предписывает мода) расхаживают герои фильма. А вот относительно улыбок все в полном порядке. Ослепительные и беззаботные, они — знак, свидетельство, неопровержимое доказательство райского благодушия, обескураживающей легкости в мыслях и отношениях и, главное, твердой, непоколебимой уверенности: «Нет проблем!». Что бы ни происходило, какие бы неожиданные фортели ни выкидывала жизнь, как бы ни пыталась озадачить — нет и не может быть проблем! Так утверждают — всем стилем своего существования — герои фильма. На этом же настаивают и авторы

«ГОЛУБОЙ РАЙ» («Парень из Рио» — «Menino do Rio»)
Авторы сценария Антониу Калмон, Бруну Баррету. Режиссер Антониу Калмон. Оператор Карлуш Эгберту. Художник Ошкар Рамуш. Композитор Граса Мелиу. Производство «Л. К. Баррету» (Бразилия).

картины. Настаивают упорно. Завораживая песенкой о далекой и немыслимо прекрасной Калифорнии, чаруя видами лазурного моря, разжигая любопытство эффектными туалетами героини. Успокаивая, убаюкивая, лаская...

Проблем нет. А если вам все-таки плохо, если ваше сердце устало от житейских невзгод? Если вам голодно и негде найти приют? Ждите, говорят создатели ленты, вот-вот прямо с неба на вас спланирует дельтаплан, из него выйдет обаятельный белокурый юноша и, дружелюбно улыбнувшись, предложит вам кров и тарелку жареной рыбы.

Спасителя зовут Валенти. Похоже, раньше, до встречи с бездомным пареньком Пепеу, ему не доводилось видеть на улицах и пляжах Рио голодных и нищих бродяг. Иначе легко предположить, что в его скромной холостяцкой хижине (с не проясненным до конца количеством комнат) давно не было бы ни одного свободного угла. Зачем понадобился Валенти бездомный парнишка и отчего с такой щедростью предоставил он ему свой дом в полное распоряжение, трудно сказать. А вот зачем Пепеу авторам ленты, ответить несложно: им нужно показать социальную общность людей в «голубом раю» — имущественное, классовое неравенство не имеет здесь никакого значения. Богач ты или бедняк — все едино, лишь бы характер был покладистый. И если сегодня ты еще не встретил своего благодетеля, широким жестом приглашающего тебя на свое место под солнцем, завтра встреча обязательно состоится. Таков нехитрый вывод из этой сюжетной линии фильма.

Потом, когда Пепеу выполнит свою функцию в нехитрой драматургии картины, его безжалостно поглотят волны неожиданно разбушевавшегося моря. Гибель Пепеу — тоже лыко в строку: эффектно организованная и не менее эффектно снятая сцена похорон — с факелами, песнями, торжественным шествием, псевдодраматическими, напыщенными надгробными речами — задумана как еще одно доказательство бескорыстия и преданности Валенти своему неимущему другу. Трагическое это событие — словно бы нехотя отданная авторами дань нашей драматичной и не всегда предсказуемой жизни, где, как это ни печально, желанное отсутствие невзгод, принятое в «Голубом раю» за бесспорный факт, все-таки не может отменить грозную силу матушки-природы. Что-то все-таки должно же быть не так, как хочется обаятельным героям и авторам картины. Ну хотя бы шторм на море...

Рассказ о дружбе Пепеу и Валенти, об утопически прекрасном, идиллическом сосуществовании богача (а Валенти — без пяти минут миллионер) и бедняка — необходимое условие, своего рода театральный задник для дальнейшего «действа». Именно на таком беспроблемном фоне, в полной отъединенности от реальных конфликтов реального мира могла развиваться рассказанная с экрана мелодраматическая история, составляющая второй, главный сюжетный пласт картины.

...У Патрисии, сногсшибательно красивой и столь же благополучной представительницы прекрасного пола, населяющего «голубой рай», широкий выбор объектов любовных увлечений. От эгоистичного и глупого Адольфинье она охотно принимает ухаживания. Пожилой, седовласый красавец Брага ее не на шутку интересует. А в молодого, скромного, со всех сторон положительного Валенти Патрисия влюбляется на наших глазах. Да так сильно, что рядом с ним забывает обо всем — об Адольфинье, о Браге и об экономическом кризисе, еще совсем недавно, судя по всему, так властно занимавшем воображение девушки.

Брага оказался отцом Валенти? Не страшно — «старик» уже забыт, к тому же он, кажется, нашел свое счастье с другой. Адольфинье, несостоявшийся жених Патрисии, узнает о «двойной измене» и, яростно вращая зрачками, топоча ногами, клянется отомстить. Пусть только попробует — Валенти и его друзья, в числе которых, разумеется, и Пепеу, двумя-тремя точными ударами и приемами каратэ остудят воинственный пыл ревнивца. Валенти узнает о письме к Браге и, не разобравшись, не вникнув в то, что было оно написано до встречи с ним, да и не отправлено вовсе, рвет в клочья страсти и отношения тоже? Стоп! Вот здесь-то и начинается самое главное.

Мы становимся свидетелями того, как гордая Патрисия, нервно комкая в руках косынку, жалобно стучится в дверь дома Валенти и... не может произнести решающих слов. Словно какой-то рок, какая-то злая сила сковала уста девушки. А сила эта — превратно понятые авторами законы мелодрамы, где обстоятельства жизни властно вмешиваются в судьбы влюбленных. Здесь сколько-нибудь драматичных обстоятельств нет. Есть лишь гордое упрямство Валенти и растерянность Патри-

сии. Преодолимо? Конечно. Надо, советуют авторы «Голубого рая», не объясняться с возлюбленным, а ждать, терпеливо и спокойно.

Патрисия в конце концов так и поступает. Она дает согласие на брак с Адольфинье, надевает подвенечное платье, меланхолически бредет к алтарю, расположенному — очень кстати — прямо под открытым небом, на лужайке, и всматривается в белеющие над головой облака: не летит ли там долгожданный дельтаплан, не кружит ли в вышине тот, кого в верные спутники жизни прочит ей, кажется, само небо? Конечно, летит! Конечно, кружит! Это он...

Вот видите, как просто. Главное — терпение.

И, наконец, еще один совет, щедро подаренный нам создателями «Голубого рая». Не надо ехать на Гавайи. Во-первых, это далековато. Во-вторых, и тут неплохо. В-третьих, зачем, если за свое счастье можно бороться — с помощью имеющегося под рукой дельтаплана? Пусть легкомысленна любимая, пусть погиб друг, пусть богатый папочка отправляется в очередное свадебное путешествие по Европе, не стоит расстраиваться и от расстройства уезжать на Гавайи, как поначалу хотел сделать Валенти.

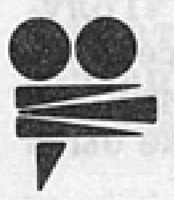
Форма киноповествования вполне соответствует его содержанию. Стилистика его безвкусна и вычурна. Все вроде бы всерьез, на высоком накале, а на самом деле понарошку — так, как не бывает и быть не может в настоящей жизни. Актеры не играют, а лишь демонстрируют страсти. Изобразительное решение фильма слащаво-приторно, его отличает неизменное и преимущественное внимание к красивостям быта, к дорогим интерьерам, к открыточным пейзажам. Монтажные стыки до однозначности прямолинейны и грубы.

«Картонные» люди, «картонные» страсти, «картонная» жизнь, рожденная воображением разгоряченным, но примитивным. Однако тем, кто посчитает эту картину безобидным развлекательным зрелищем, хотелось бы возразить. «Голубой рай» является откровенным, хотя и не слишком искусным проводником идей классовой гармонии в антагонистическом обществе, яростным апологетом философии беспроблемности, бездумного и пустого прожигания жизни.

...Рассказывают, что в старой, изданной в прошлом веке кулинарной книге иные «полезные советы» начинались примерно так: «Если к вам неожиданно приехали гости, а в доме ничего нет, спуститесь в погреб, возьмите шестьдесят яиц...» Не знаю, шутка это или такие советы раздавались всерьез, но скрытого «смысла» в них предостаточно.

Вольно́ же и создателям «Голубого рая» придумывать нечто подобное. А вот покупать (причем, очевидно, за счет более достойных произведений экранного искусства), дублировать на русский язык и под видом художественного и притом совсем не комедийного фильма тиражировать, выпускать в широкий прокат подобного рода «советы» — занятие по меньшей мере странное. Свидетельствующее, как думается, прежде всего о специфической оценке вкусов и предпочтений нашего зрителя теми, кто по долгу службы призван знакомить его с лучшими работами мастеров зарубежного киноискусства.

И в заключение еще вот о чем. Фильм «Голубой рай» продержался на экранах Москвы около четырнадцати недель — цифра более чем значительная. Если вспомнить, что вместе с ним на зрительское внимание в это же время претендовали все те же пресловутые «Анжелики...», «Танцор диско», «Следователь», «Загадка уединенного мотеля», если учесть, что и множество отечественных картин соревновалось с «Голубым раем» в беспроблемности и пустопорожней красивости,— сегодняшний «ландшафт» кинопроката представится тревожным.



Леонид ТРАУБЕРГ

...И сегодня звучит современно



В рамках Недели экономики и культуры земли Северный Рейн — Вестфалия (ФРГ) в СССР, проходившей, в июне этого года, в Центральном Доме кинематографистов состоялся показ фильма «Кабинет доктора Калигари». Демонстрация этой классической ленты явилась заметным событием культурной жизни Москвы. Размышлениями режиссера Леонида Трауберга о картине Роберта Вине, о ее месте в истории киноискусства редакция открывает новый раздел «Иллюзион», в котором будут публиковаться материалы о выдающихся кинопроизведениях отечественного и зарубежного кино, составляющих золотой фонд мирового кинематографа.

Картина «Кабинет доктора Калигари» была снята в Берлине в 1919 году. В прокат она вышла в двадцатом. Сотрудники Государственного киноархива ФРГ восстановили фильм в том виде, в каком он предстал перед тогдашними зрителями. Копия, которую мы увидели, вирирована — каждый кадр ее своеобразно окрашен. (Именно такими и были некоторые ранние немые фильмы.) Показ «Калигари» сопровождался исполнением музыки, специально написанной композитором Джузеппе Беге и вступающей с изображением в особое взаимодействие. Функцию тапера взял на себя отличный, высокопрофессиональный коллектив — Камерный оркестр Молодой Немецкой филармонии (дирижер Марк Андреас).

Я, наверное, один из немногих, кому довелось присутствовать на первом просмотре «Кабинета доктора Калигари» в нашей стране. Произошло это в 1922 году. Таким образом, я прожил больше шестидесяти лет под впечатлением от этой картины.

Фильмы стареют быстрее, чем произведения других видов искусства. Зрителям, которые собрались на просмотр сегодня (зал был переполнен, и это очень отрадно), многое могло показаться в картине наивным, топорным и даже нелепым, потому что «Кабинет доктора Калигари» был сделан почти семьдесят лет назад. Это отчасти имело место, но только отчасти.

На проходившем в 1956 году в Брюсселе форуме кинематографистов «Калигари» был признан одним из двенадцати лучших фильмов мира. Я считаю, что это даже не одна из двенадцати, а одна из пяти поворотных картин в истории мирового киноискусства. Я подчеркиваю — поворотных, а не самых значительных. Такими фильмами, кроме «Калигари», с моей точки зрения, являются «Нетерпимость» Гриффита, «Золотая лихорадка» Чаплина, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Сладкая жизнь» Феллини. Повторяю: только поворотными, а не лучшими, на мой взгляд. Были фильмы не менее, а, может быть, даже более значительные. Например, «Чапаев» братьев Васильевых, «Правила игры» Ренуара и его же «Великая иллюзия», «Гражданин Кейн» Уэллса, «Расёмон» Куросавы.

Однако, как мне представляется, именно пять названных мною фильмов, противо-



«Кабинет доктора Калигари».
Обложка рекламного проспекта

речa друг другу, споря друг с другом, определили свои направления в киноискусстве. И без «Калигари» не существовало бы современного кинематографа — так же, как его не было бы без «Нетерпимости» или «Потемкина».

В 1919 году Германия переживала крайне тяжелое время. Удивительно, что в этой атмосфере упадка и деградации родилось блестящее киноискусство. Конечно, кинопромышленность в Германии существовала и раньше. Но большого значения для культурной жизни страны немецкие фильмы не имели, они не могли соперничать с итальянским или американским кино. Постепенно одна за другой стали выходить картины (снятые отчасти под влиянием более передовых кинематографий), которые выделялись из общего потока и тем привлекали зрительскую аудиторию. И вдруг появился фильм, не имевший ничего общего с ранее известными направлениями в кино,— это и был «Кабинет доктора Калигари».

История создания картины причудлива. Сценаристы Карл Майер и Ханс Яновиц задумали публицистическую ленту, они стремились к достоверности в изображении событий и предполагали, что личные впечатления, отношение к войне — а они были настроены антимилитаристски — найдут свое отражение в сугубо реалистическом кинопроизведении.

Но студия «Декла» не располагала достаточными средствами для постановки масштабного реалистического фильма. Продюсер Эрих Поммер пригласил для работы над «Калигари» тогда еще мало известного молодого режиссера Фрица Ланга. Тот предложил авторам сценария свой вариант начала и конца картины — эпизоды в сумасшедшем доме, против которых Майер и Яновиц бурно возражали. Однако Ланг в этом споре одержал победу. К сожалению, ему не пришлось снимать фильм: незадолго до того режиссер поставил большую картину о сыщике, и прокатчики требовали от него продолжения. Поэтому Ланг с сожалением взялся за детектив, а Поммер поручил «Калигари» режиссеру, совершенно не пригодному для сюжета, сочиненного авторами сценария. Роберт Вине — так звали этого режиссера — был известен как постановщик салонных комедий и мелодрам, к кинематографу он относился довольно цинично. Но в то же время Вине славился своей эрудицией, интересом к культуре прошлого и настоящего: например, он собрал первую в Европе коллекцию африканской деревянной скульптуры, которая оказала впоследствии ощутимое влияние на развитие европейской скульптуры. Вине согласился работать над «Калигари» — ему было практически все равно, что снимать. Понятно, что своей необычной, принципиально новой для кино формой лента эта обязана не ему: своеобразие изобразительного строя картины определило прежде всего участие в съемках художников-экспрессионистов: Германа Варма, Вальтера Райманна и Вальтера Рерига.

Родившийся в самом начале 10-х годов нашего века (среди основоположников его назовем Кандинского и Кокошку), экспрессионизм к моменту создания фильма проник и в литературу, и на сцену, и в музыку. Это нервное, резкое, не совсем здоровое, но интересное течение в искусстве по-своему запечатлело болезненное, кризисное отношение человека к действительности.

Но, возвращаясь к истории создания «Кабинета доктора Калигари», замечу, что художники-экспрессионисты, работавшие над лентой, не смогли бы воплотить в жизнь свои идеи, если бы не одно обстоятельство, хорошо знакомое каждому кинематографисту, но неизвестное широкой публике. А именно: в Германии в те годы существовал жестокий лимит на электроэнергию. Съемочной группе было отпущено ее так мало, что снять ярмарку, которую по сюжету нужно было построить в ателье, становилось решительно невозможно. Тогда художники обратились к Поммеру с невероятным предложением: написать декорации на холсте таким образом, чтобы и свет, и тени также были не настоящими, а нарисованными — ведь речь в фильме идет о сумасшествии. Фантастическая трактовка сюжета казалась художникам вполне допустимой. Декорации должны были стать не трехмерными, а плоскостными.

Поммер сначала воспротивился: кино чужда подобного рода условность. Однако художники сумели его убедить. В результате на экране появился образ ирреальной действительности: невероятные улочки, проходики, мостики, крыши — действие разворачивается в некоем искривленном пространстве, в изломанном мире.

Условные декорации определили и особенность поведения в них актеров. Исполнители главных ролей Вернер Краус и Конрад Фейдт принадлежали к театральной школе Макса Райнгардта. Позже их имена стали легендарными, но тогда они только начинали свою кинематографическую карьеру. Фильм «Кабинет доктора Калигари» их, собственно, и прославил.

Макс Рейнгардт вовсе не был чужд новым течениям в искусстве, и его театр имел дело с драматургией экспрессионизма. Однако в кино новая специфическая манера игры родилась вместе с «Калигари», поставившим актеров в невиданные доселе условия. Все было непривычным, революционным для экрана: грим, костюмы, искривленные формы пространства.

Когда картина была закончена, Поммер категорически заявил, что это провал, однако он его не стыдится. После первой демонстрации «Кабинета доктора Калигари» берлинские газеты вышли с заголовками: «Родилось немецкое киноискусство». И оно действительно родилось: фильм купили все кинематографические державы, в том числе США, которые в то время редко покупали европейские ленты. Критика, зрители, профессионалы — все были потрясены, никто ничего подобного не видел. Тогда же «Калигари» был показан и у нас в стране.

Теперь коснусь наших отношений с немецким кино. В 20-е годы между нашими кинематографиями шел несомненный творческий спор. Хотя, конечно же, у нас были совершенно разные ориентиры. Многое из того, что характеризовало тогдашнее немецкое киноискусство, было нам, советским художникам, глубоко чуждо: к примеру, весь этот набор чудовищ, убийц и сумасшедших, которые заполнили экраны в Германии. И в то же время мы не могли не признавать за немецким кинематографом огромного числа важнейших эстетических открытий, своего интересного стиля, уроки которого необходимо было учитывать — в чем-то возражая, споря, но учитывать.

Нас, группу ФЭКС, очень часто обвиняли в заимствованиях у экспрессионизма: экспансивный метод игры, пристрастие к световым эффектам и черным кускам. Даже сюжеты «Шинели» и «С.В.Д.» многим казались близкими искусству экспрессионистов. Но мы не подражали — хотя бы потому, что Гоголь появился задолго до «Калигари»; правда, и он не отрицал своего родства с немцем Гофманом.

Нужно было учитывать опыт разных киношкол мира. Нам, например, очень нравилась кинематографическая манера Гриффита, но это вовсе не значит, что мы ее воспринимали целиком и полностью. Шведская и датская школы начала века тоже были явлениями в искусстве. Все эти разнообразные художественные направления в конце концов и создали кинематограф, каким мы его знаем сегодня,— и без «Калигари» не было бы ни Бергмана, ни Хичкока, ни еще многих и многих режиссеров.

«Кабинет доктора Калигари» до сих пор звучит современно, это как нельзя лучше доказали просмотры в июне этого года. Фильм носит отчетливый социально-политический характер. В нем гневно осуждается война. Существуют люди, владеющие бан-

ками, заводами и фирмами и посылающие других убивать и умирать за их интересы,— в XIX веке этот тип социальных отношений стал господствующим. Итогом таких отношений и явилась первая мировая война.

Полусумасшедший доктор Калигари подчиняет своей воле сомнамбулу и дает ему в руки нож, чтобы он шел убивать по заказу,— Калигари есть, таким образом, ипостась войны, против которой протестует фильм. Недаром Гитлер и Геббельс, придя к власти, объявили «Кабинет доктора Калигари» и всю серию картин, снятых под его влиянием, вредными, одиозными, порожденными духом антигерманизма, и т. п.

В своей известной книге «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» Зигфрид Кракауэр стремится показать, что Калигари — это пророческий образ Гитлера. Такая трактовка представляется мне не вполне верной. Калигаризм шире гитлеризма. Калигари — оборотная сторона не гитлеризма только, но капитализма вообще, империализма, посылающего людей на смерть, на убийство. Гитлер сам уродливое порождение капитализма.

Германия не один раз оказывалась историческим плацдармом калигаризма, и в этом смысле мне кажется особенно плодотворной инициатива работников Дюссельдорфского института киноискусства и прежде всего его директора Клауса Эгера, благодаря которой москвичи смогли познакомиться с «Кабинетом доктора Калигари». Контакты между странами, между культурами необходимы. Именно они помогают лучше понять друг друга и в конечном счете сохранить мир.

«Кабинет доктора Калигари» — явление истории кино. Изучение истории чрезвычайно важно, у нас же этим часто пренебрегают: меняют акценты, затушевывают целые эпохи, замалчивают школы и направления. В результате в современном советском кино слабеют художественные течения. История влияет оттуда, издалека, влияет на всех нас. Вот почему показ «Калигари» в Центральном Доме кинематографистов имел огромное значение. Обнаружился гигантский интерес профессионалов и широкой публики к прошлому, в котором мы находим опору для нового и, надеюсь, блестящего будущего нашего киноискусства.

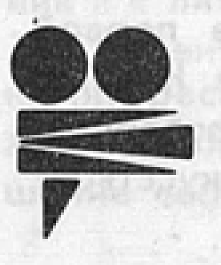
Показ «Калигари» в Москве произошел в переломный для советского кино момент. Меняется отношение к творчеству, к профессии. К руководству Союзом кинематографистов пришли новые люди — хотя, возможно, слово «новые» и не слишком удачно — они успели многое сделать в кино. Отрадно, что они искренне заинтересованы в том, чтобы советский кинематограф вышел из застоя, чтобы в корне изменился киноклимат в стране. Немалую роль в этом, мне думается, призван сыграть и наш Дом кино, теперь Дом кинематографистов, который должен превратиться в авторитетный творческий клуб, в киноуниверситет, в профессиональную лабораторию.

Парадоксально, что Москва — почти единственная в мире столица кинематографического государства, где нет музея кино. Создание такого музея — тоже одна из главных забот союза. Музей поможет становлению мастеров экрана, поможет и становлению зрителей — требовательных, широко осведомленных, грамотных.

Многое может дать на этом пути и организованная Союзом кинематографистов серия регулярных тематических и монографических показов фильмов по истории киноискусства. К примеру, ретроспектива лент Бастера Китона, чье девяностолетие мы отмечаем в этом году.

Таким образом, просмотр «Кабинета доктора Калигари» в Центральном Доме кинематографистов — это не просто единичное мероприятие: он знаменует собой поворот в отношении к истории кино, в стратегии развития кинодела в нашей стране.

Записала А. Лаврова



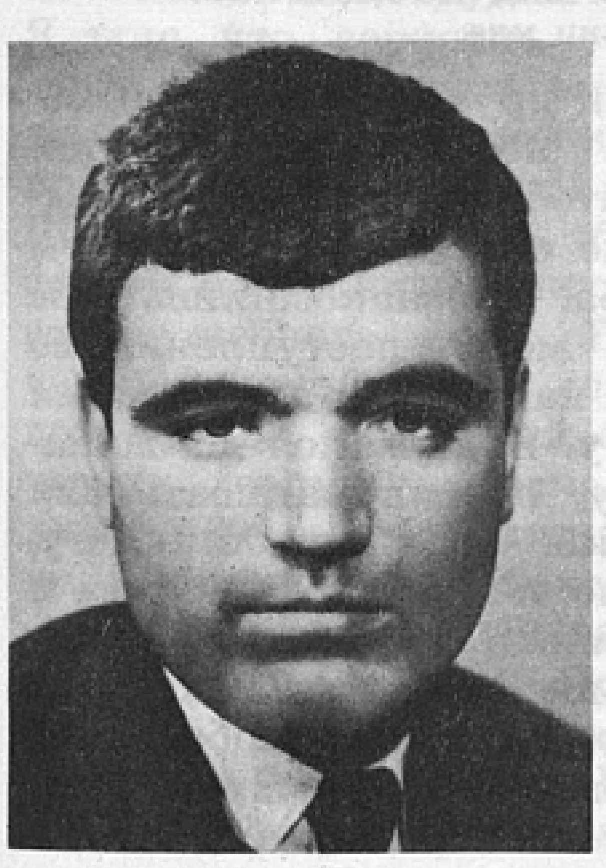


Сценарий



Сергей СОЛОВЬЕВ

Сергей Соловьев — режиссер, сценарист заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, лауреат премии Ленинского комсомола. Окончил мастерскую М. Ромма во ВГИКе, постановщик фильмов «Егор Булычов и другие», «Станционный смотритель», «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», «Избранные», «Чужая Белая и Рябой» и других.



Геннадий ШПАЛИКОВ

Геннадий Шпаликов (1937—1974) — сценарист, поэт. В 1964 году окончил ВГИК. Автор сценариев «Я шагаю по Москве», «Мне двадцать лет», «Я родом из детства», «Ты и я» и других. По собственному сценарию поставил фильм «Долгая счастливая жизнь» (1967).

Все наши дни рождения

Такие были времена

(Вместо предисловия)

Хорошо, когда волшебное возникает из будничных обстоятельств и слагаемые его просты...

Г. Шпаликов

Полдень, солнце, год, по-моему, шестьдесят третий. Они шли по длинному тротуару напротив ВГИКа. За тротуаром высилась ограда, за оградой росли деревья, окутанные нежно-зелеными облаками молодой листвы. Когда задувал ветер, листва шелестела. Казалось, других звуков слышно не было. Вдоль ограды неторопливо шли двое, один руками чертил в воздухе бесплотные фигуры, другой будто бы разглядывал их в голубоватом дрожащем воздухе весны. Оба улыбались, а по другую сторону улицы мы, вгиковские студенты, пооткрывав рты, провожали их восхищенным взглядом. Оба они были знамениты, оба несправедливо, но всенародно изруганы, отчего их знаменитость ощущалась еще сильнее. Одного из них звали Марлен Хуциев, другого — Геннадий Шпаликов. Шпаликов только что закончил сценарный факультет ВГИКа, защитился на «отлично» фильмом «Я шагаю по Москве», уже будучи одним из авторов фильма «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»). Тогда я увидел Гену впервые. Потом в каком-то из разговоров я описал Хуциеву как смог это солнечное, ветреное, счастливое видение давних лет. «Куда вы шли?» — спросил я его возвышенно, почти до двусмысленности. «Мы шли в столовую гостиницы «Турист»,— не задумываясь ответил Хуциев. «Но почему вы уверены, что именно в тот раз, когда я вас видел, вы шли в эту столовую?» — обиделся я на сухую прозу ответа. «А мы каждый день туда с ним ходили...»

На меня надвигается
По реке битый лед.
На реке навигация,
По реке — пароход.
Пароход белый-беленький,
Дым над красной трубой...

Ну, что тут, спрашивается, в этих простых, почти бессмысленных строчках, которые мы пропели, пробормотали, просвистели почти все свои молодые дни? Отчего помню их и сейчас, почти через четверть века с того ослепительного дня, когда, засунув руки в карманы, сияя белозубой улыбкой физкультурника и баловня судьбы, прошел перед нами их автор? Отчего в горле встает комок как знак какой-то полузабытой радости и беды?

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.

Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,
Ни тебе, ни мне.

Мы не были друзьями, хотя временами жизнь перекручивала наши судьбы так, что связывающее нас было едва ли не сильнее и ближе, чем даже дружба. Познакомились мы вскоре после моего поступления во ВГИК. Курсе на третьем я осмелился позвонить ему. Волновался до заикания в трубку, просил написать для меня сценарий. «Я вряд ли смогу, ч-ч-чудовищно п-популярен и оттого з-з-зверски занят...» Неужели передразнивает мое заикание? Но ходу назад нет, а от унижений любовь, как известно, только крепнет. Я пытаюсь настаивать на встрече. «Х-хорошо, уговорили в семь у П-пушкина...» Уточнять не надо, сомнений нет, со знаменитым Шпаликовым мы встречаемся «по делу» ровно в семь синего осеннего вечера у волшебного бронзового изваяния; к семи уже стемнеет, вокруг поэта зажгутся неярким золотым светом старинные фонари.

Здесь когда-то Пушкин жил,
Пушкин с Вяземским дружил,
Горевал, лежал в постели,
Говорил, что он простыл.

«П-предлагаю зайти в ВТО и р-распить бутылочку п-прохладного «Цинандали»... Слава богу, он не дразнится. Просто слегка заикается от природы сам по себе. На нем светлый китайский плащ, вокруг шеи намотан сине-голубой вязаный шарф. Я впервые в жизни попадаю в бестолковое актерское празднество вечернего ресторана ВТО, и там среди шума и люстрового блистания фальшивых огней на ослепительно-белой, хрустящей скатерти мы распиваем бутылочку ледяного «Цинандали», восхитительный вкус которого, как мне кажется, и до сих пор у меня на губах. С тех пор я выпил немало другого «Цинандали», бывало и холодного, все больше со славными, хорошими людьми, но тот вкус больше не повторился. То был вкус вина и еще — обожания, заслуженной удачи. Допив бутылку, Гена расплатился и тут же царственно отказался сотрудничать со мной. Я скис, что, вероятно, отразилось на моем лице. Наверное, ему стало меня жалко. «А давай двинем в цирк?» — предложил он. У Центрального рынка Шпаликов покупает букет синих астр. К моему изумлению,нас пускают со служебного хода. Резко пахнет конской мочой, потом деревянный запах опилок, тюремный свет электрических ламп в решетчатых намордниках. Он идет, будто хорошо зная куда, синий шарф болтается в такт торопливым шагам. Выныриваем возле арены, садимся. Представление давно в разгаре, движется к концу. «Сейчас,— шепчет Гена,— Сейчас начнется...» Барабан бьет дробь, вспыхивает свет, я вижу, как под куполом на трапеции бесстрашно крутится невесомая девочка, летает над нами, как шагаловский ангел. «А?» — в восторге спрашивает Гена. «Неужели влюблен?» — догадываюсь я. «Влюблен не влюблен, до сих пор ничего не знаю, кто такая эта гимнастка. Какая разница?» Совсем не исключено, что он сам себе все это ненадолго выдумал, такое Гена обожал... В цирке, как вы понимаете, я бывал и до этого и потом, но ничего подобного в впечатлениях моих не повторилось (впрочем, вру, то же чувство счастливо нахлынуло на меня, когда много лет спустя я увидел на выставке гениальный «цирковый цикл» Фонвизина). А тогда, повиснув на лонжии, *она* медленно спустилась с небес («а музыка играла так весело!»), Гена перелез через бортик и прилюдно на арене вручил ей свой синий букет, поцеловав. Белые полы плаща плескались в свете прожекторов. Публика кричала «браво!». Сон? Нет. Такие были времена!

Как блеск звезды,
Как дым костра,
Вошла ты в русский стих беспечно,
Шутя, играя и навечно,
О, легкость, мудрости сестра.

Потом времена стали меняться. Перемены происходили исподволь, так, что сначала никто не понял ничего. На смену былой Гениной «бессмыслице» явились новые «смыслы», стали зачитываться разумной «Литературкой», появился термин «проблемное искусство». Открыли Театр на Таганке, но зато закрыли иные фильмы.

И хотя одно вроде бы гармонично уравновешивало другое, но улетучивалось что-то третье, наверное, самое важное. Стало трудно дышать. Нам-то еще ничего, мы были так молоды, только начинали, и потому довольно естественно применялись, как к норме, к кислородной ограниченности вздоха. А зрелые «шестидесятники» вдруг как будто бы постарели разом, хотя и продолжали звать друг друга по именам: Белла, Марлен, Булат... Шпаликовские друзья, они выжили. Господи, зачем я так? Что говорю? Не только выжили, конечно,— прожили с честью и живы, помогая выжить и жить всем нам: и неистовая исповедь Ахмадулиной, и сосредоточенная, суховатая совестливость Хуциева, и ясность, благородство одухотворенности Окуджавы — не наша роскошь, наш хлеб, спасавший в голодные времена. А Гена вот не смог, не выдержал...

Погибал Гена медленно. Вместе со временем шестидесятых, духом, энергией и воплощением которых был он

сам. Грузнело его время, грузнел Гена, плохо работали почки, иногда жаловался на сердце, отек. Приятели-циркачи ездили в зарубежные гастроли, везли оттуда фирменные шмотки, приторговывали, строили кооперативы. «У Пушкина» толкались фарцовщики, в ресторане ВТО «Цинандали» давали теплым, скатерти поснимали, разговоры переменились: «ставка, халтура, инфаркт»... Гена пил водку, дома не уживался, бродил сначала по друзьям, потом просто по городу: с похмелья любил читать расклеенные по стендам газеты. Прочитывал любые, от строки до строки. Еще писал стихи, которые становились лучше и лучше с каждым днем. Сочинял их в основном на почтах: почти все стихи этих лет написаны «вставочкой» на зеленоватых оборотах телеграфных бланков. На них же, на бланках, иногда писал письма на студию или друзьям. Письма в основном были про жилье и про деньги. Сначала помогали, как могли. Потом помогали меньше. Судить никого не могу — знаю, в быту Гена был невыносим, иногда страшен. Ходил он теперь в кожаной куртке, белый плащ то ли потерял, то ли продал, шарф остался. Сценарные договора внезапно кончились. Точнее, не так: договор иногда все-таки заключали, но обе «юридические стороны» знали — фильма не будет. И не потому, разумеется, что Шпаликов не напишет сценария, а потому, что чем лучше и сердечнее он его напишет, тем меньше он будет нужен студии. Получалось, подкармливали авансами. Такие настали времена.

Лень платформ и деревень,
Пива мартовская лень.
Приподнять и опустить,
Свет вечерний пропустить.

После долгого перерыва мы встретились с ним случайно — не то на бульваре, не то на набережной. Гена сидел на лавочке, жевал краюху черного хлеба, заедал зеленым луком. Говорил: «весна — полезно». Еще говорил, что фал, которым космонавт соединен с кораблем, напоминает пуповину... Потом предложил поехать куда-то, записаться в секцию прыжков с парашютом: «Я давно хочу, но одному скучно. Никаких особенных документов туда не надо. Главное, срочно сдать на анализ кровь и мочу». «Давай сценарий напишем», — со своей стороны предложил я. «Давай, — легко согласился он, — сценарий будет называться «Все наши дни рождения», а фильм начнем с гениальной песни, слушай, я недавно ее сочинил». И Гена запел песню, отбивая такт по асфальту стоптанным скороходовским башмаком: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» И дальше все стихотворение до конца, довольно мелодично и красиво. «Это не ты сочинил, Гена»,— выслушав, тупо опроверг я. «А кто же, по-твоему?» — «Ахматова».— «Ахматова сочинила стихи, а песню я, но если тебе не нравится, то бог с тобой, фильм мы начнем другой песней: «Там за рекою, там за голубою, может, за Окою, дерево рябое...» Стали соображать, где найти место для работы. «Нужно в темпе «намолотить» заявку,— предложил Гена,— получить аванс, взять купе СВ Москва — Владивосток, туда и обратно. Представляешь? Ровно постукивают колеса, мы едем, беседуем. Спешить некуда, ночевать есть где: белые простыни, чай из подстаканника... Мы глядим в окно: лес, поле, река... Ждем станции, покупаем ягоды в мокром кульке, горячую картошку. Впереди — океан. Потом назад. Вылезаем и прямо с вокзала — на студию. Сценарий на стол — держите. Это даже лучше парашюта».

Мы «молотим» заявку, получаем аванс, но никуда не едем: авансом гасим горящие Генины долги. Но писать надо. Теперь особенно. Скажут: «Гоните аванс назад» — где деньги брать? «Давай я буду, как Дюма-пер?» — предлагает Гена. «Что-то такое уже было, у Ильфа и Петрова»,— не соглашаюсь я. «Нет, правда,— не унимается Гена,— ты пиши, а я в конце поправлю своим гениальным пером. Давай я тебе для

начала напишу чего-нибудь, какой-нибудь кусок, для затравки...» Сюжет примерно маячил, он отвел меня на почту и написал эпизод в пельменной именно так, как вы его сегодня прочитаете. «Нравится? Примерно этого и держись. У тебя должны быть способности. О тебе хорошо отзываются...» — «А ты?» — «Я заканчиваю роман, но в нашей работе буду участвовать активно. Стану писать тебе письма...»

Что было делать? Я сел работать. Сочинял поначалу с единственной целью как-нибудь попасть в Генин лад. Временами, мне кажется, это удавалось, что было для меня своеобразной стилистической школой. Временами история увлекала меня сама по себе, про имитацию забывал и тогда писал от себя. Гена вправду присылал письма: цвет телеграфных бланков изменился, были они теперь грязно-голубоватыми. Письма он писал из какого-то горнолыжного пансионата, где непонятно для самого себя почему-то очутился. Письма были иногда смурные до такой степени, что невозможно что-либо разобрать, иногда умные, ясные, четкие, со сценами, диалогами, неожиданными ходами. Ближе к весне появился сам. Под мышкой — пухлая правленная машинописная рукопись. Очень толстая, мне показалось, во всяком случае, я таких до той поры не видел. «Роман,— объяснил Гена.— Называется «Три Марины». Героини — Марина Цветаева, Марина Освальд и просто обыкновенная Марина. Часть действия происходит на том свете. Там Ахматова демонстрацию приветствует, представляешь? Лозунги по радио кричат: «Кто чего боится, то с тем и случится! Поэтому бояться ничего не надо!» Роман гениальный! Сели читать. Он сценарий, я — роман. О романе сейчас говорить не буду, половины я тогда не понял, многое было невероятно странно, иногда вовсе смахивало на бред, но были и многие страницы ослепительно прекрасной прозы. А сценарий Гене в общем понравился. «Если бы я был Артуром Миллером, я бы взял тебя старшим негром,— похвалил меня Гена.— Теперь мы его слегка вместе проконопатим...»

Мы его «доконопатили». «Доконопачивая» — то радовались, как дети, то, переживая за героев, печалились и восторгались ими до настоящих слез. Такие были времена. В историю эту мы очень верили, понимали, что она «наша», живая, ни на кого не похожая. Позвонили Смоктуновскому, на которого, «доконопачивая», скорректировали главную роль. Обдумывали натуру: как поедем ее искать, как хорошо, по-человечески будем жить, снимая. Перепечатав сценарий, оба поцеловали титульный лист первого экземпляра, а потом друг друга.

Вольным — вольная воля,
Ни о чем не грущу,
Вздохом в чистое поле
Я себя отпущу.

Но откуда на сердце
Вдруг такая тоска?
Жизнь уходит сквозь пальцы
Желтой горстью песка.

На этом радости кончились. Сценарий листали редакторы, начальники. Изумлялись, пожимали плечами, крутили пальцем у виска: «Спятили? Получается, что только на войне советский человек был счастлив?» Тут настала очередь изумляться нам — это какое же специфически изувеченное сознание нужно иметь, чтобы такое в нашем сценарии вычитать? «Нет,— объясняли мы.— Это вовсе не о том, это о человеческих чувствах. Сценарий про то, что любовью не только выигрывают войны, но ею держится мир. Без нее человеку нельзя!..» Мы кричали, убеждали, унижались. На нас глядели глаза тех, от кого зависела постановка, и мы понимали, что волнуемся зря: безо всякой любви жить вполне было можно и даже лучше. «Я удушу кого-нибудь,— не выдержал Гена.— Ты молодой, у тебя нервы крепче, если можешь, бейся дальше. Я ухожу. Вообще из кино к черту. Я литератор. У меня есть роман. Пойду к Твардовскому...» Гена вытащил из ботинок шнурки, связал их узлом в довольно длинную бечеву, крест-накрест перевязал ру-

копись в газетной обертке, ушел в «Новый мир». Я простодушно продолжал «битву»: «Послушайте, это же очень лирично, и Смоктуновский давно не снимался, потом летчицы, знаменитые «ночные ведьмы», массовый женский героизм...» Где смеялись, где сердились, из какого-то кабинета даже выгнали. Сокрушались: «Ты не производил впечатления идиота...» Вернулся из «Нового мира» Гена: Твардовский роман прочитал, тоже велел выплатить Гене аванс, чего в своем журнале, известно, он делать не любил, сказал, что печатать это нельзя «ни под каким видом». Что было делать? Я решил подрядиться сочинять халтуру про пионеров для объединения «Юность» под названием «Сто дней после детства» (смешно, но тогда мне казалось это просто халтурой), Гена не решил ничего. Одолжив у кого-то денег, мы опять пошли на почту, где Гена отдал рукопись, перевязанную шнурками в бандероль, написал адрес: «Швеция, Стокгольм, Нобелевский комитет...» И обратный: «Москва К-9, Центральный телеграф. До востребования Шпаликову Г. Ф.» Мы простились.

Увиделись через несколько лет на Новодевичьем кладбище. Открывали надгробие Михаилу Ильичу Ромму, которого оба мы любили. Речи говорили официальные лица. Поскольку история со «Ста днями» закончилась Государственной премией, разрешили сказать и мне. Хотел говорить и Гена, но ему слова не дали: «Записалось много желающих, а на улице холод...» Было начало ноября. Действительно, над кладбищем летал легкий снежок. Возвращались вместе, разглядывали памятники. Гена вдруг рассмеялся: «Гляди: заслуженный работник, главный механик, народный артист — смешно...» — «Чего смешно?» — «Но это же в жизни они были заслуженные и главные, а здесь совсем другое — жили люди и умерли. Вот и все...»

Все та же кожаная куртка, немного постарел. Шея обмотана все тем же синим шарфом, который через три дня в Переделкине, в писательском Доме творчества и сыграл последнюю роковую роль в его судьбе...

Сергей Соловьев

— Там, за рекою,
Там за голубою...—

просыпаясь, Митя вздрогнул, ясно услышав эти слова. Будто бы ему кто спел их — голосом высоким, чистым и знакомым. Каким-то давним будто бы голосом, но чьим, Митя вспомнить никак не мог.

Митя хотел было снова заснуть — рассвет здесь внутри старой сумеречной их московской квартиры едва ощутим еще был только,— но это ему не удалось, то ли голос его не оставлял, то ли — чей он — опять силился вспомнить, но сон ушел окончательно.

Блуждая, прошел по комнате, вышел на кухню — за окном, посередине московского дворика росло дерево, большое старое дерево, и оттого, что его тоже тронул рассвет, оно казалось сейчас сизым. Это отметил про себя Митя, стоя посередине кухни в пижаме и шлепанцах на босу ногу,— и песенка в голове вертелась, иногда мелодией только, но вдруг опять обрывки слов выплывали,— и этот голос — он его узнавал:

Там, за рекою,
может, за Окою —
дерево рябое...

Дерево отражалось в его окне. Сквозь зыбкое движение листвы само лицо виднелось неясно. И казалось не только лицом даже, но частью — этого дерева, листвы, ствола, стекла,— всего частью.

Потом голос затих и исчез совсем. Больше не возвращался. И даже мелодия улетучилась. Тогда он почувствовал, что замерз. Но назад, в теплую постель все-таки не вернулся. Блуждая, прошел по прихожей, свернул на кухню.

Там тоже был полумрак. Он стоял посередине кухни, опять не слишком понимая, зачем пришел. Мелодия покинула его, и шелест дерева не достигал, но бессонное волнение не исчезло. «Это, наверное, я просто есть хочу»,— подумал он, подошел к плите и наугад поднял какую-то крышку. Вилкой подцепил макаронину. Дальше он и сам не сообразил, как все это произошло. Крышка вдруг скользнула между пальцами и со страшным грохотом упала на кафельный пол. Он испугался резкого звука и вздрогнул. Тогда и кастрюля свалилась. Тут же что-то стеклянное разлетелось с жутким звоном. Собака залаяла — рядом совсем — обалдело и громко.

«Ах, какой компот!» — почему-то подумал он, и в прихожей щелкнули выключателем, и там зажегся яркий свет. Он вышел.

— Это что? — спросили.

«У нее довольно приятное сопрано...» — подумал он, но вслух ничего не сказал. На пороге спальни стояла его жена Светлана — в длинной кружевной рубашке до пят. «Это невероятно, но она смахивает на Джульетту...» — опять подумал он про себя и опять смолчал.

— Это ты? — спросила Света, от света щурясь.

— Это я,— сказал Митя.

Страшно лаяла собака, будто след взяла.

— Что случилось?

— Ничего. Я кушал.

— Что ты кушал? — удивилась Светлана.

— Макароны...

— Матильда! — вскричала вдруг Светлана страшным голосом.— Если ты не замолчишь, я скончаюсь!

Лай смолк, а Мите показалось, что Светлана сейчас рухнет в обморок.

— О, боже! — сказали тут явственно и в то же время будто из преисподни.

В свет выкатилось кресло на колесиках. В кресле сидела опрятная ста-

рушка в белом одеянии, в буклях и чепце. Все переменилось. Сцена стала походить на бессмертную «Пиковую даму».

— Боже! — продолжила старушка.— Это я скончаюсь!..

— Сейчас же перестань волноваться, мама! — сказала Светлана жарко, с участием и поцеловала старушку в чепец.— Ничего страшного. Митя кушал.

— Что Митя кушал? — спросила старушка строго, с недоверием, не слишком соображая спросонья, что происходит.

— Макароны,— опять сказал Митя.

— Почему макароны? — строго спросила старушка.— Почему ты опять не кушал хек?

Ответить Мите не удалось. Матильда загавкала с новой силой.

— Матильда, смолкни! — крикнула Светлана в пространство, и лай прекратился.

— Я думала — мне все снится.— Все повернули головы. Новое лицо явилось. В дверях другой комнаты заспанно щурилась на них девочка лет пятнадцати. Его дочь, Митина,— Катя,— не его одного, разумеется,— общая их дочь — со Светланой.

— Тебе все снится,— мрачно подтвердила мать.

— А что произошло?

— Ровно ничего,— ответила Светлана просто.— Папа кушал.

— Он почему-то кушал макароны,— пояснила старушка,— хотя мог кушать хек.

При слове «хек» Матильда снова обезумела.

— Я задушу тебя! — крикнула Светлана, и тишина воцарилась.

— Ох! — выдохнула девочка в тишине и прошлепала босыми ногами по прихожей к отцу.— Ох! — сказала она еще раз и чмокнула Митю в щеку.

— Не понимаю,— сказала старушка.

— Чего? — спросила Катя.— Чего вы всегда не понимаете? Ему сейчас, может, сорок пять стукнуло.

— Кого стукнуло? — опять не поняла старушка.

— Мамочки! — сказала Светлана, к старушке не обращаясь.— Прости.

И тоже поцеловала Митю в щеку. В другую.

— Браво! — сказала старушка.

— Мите, мама, сорок пять сегодня исполнилось,— объяснила Светлана.— Поздравь его.

— Да,— горько сказала старушка.— Это склероз. Поди сюда, Дмитрий!

И Митя подошел. Старушка торжественно приложилась к его лбу.

«Ничего,— подумал Митя про себя, согнувшись.— Все-таки она довольно славная старушка. Ничего-ничего... Все пока идет ничего».

Когда же это было? — так давно, что и было ли вообще? — он не верил, конечно, что было, но вот, пожалуйста,— фотокарточка,— документ, можно сказать,— правда, желтая уже совсем, без угла,— и он на ней, жухлый, голый, ползет куда-то,— куда, господи? — его за лодыжку чья-то рука держит, когда-то мать говорила, что это бабка, но никакой бабки он и вовсе не помнил, а оттого и к фотокарточке этой относился совсем сторонне — никогда она его не задевала, и никогда он не мог соединить себя, каким себя знал, представлял, с этим пухленьким нечто, ползущим в никуда куда-то, да ему и неприятно было это ангельское дитя,— и потом,— дальше — вот под фикусом в кадке с матерью и отцом, боевым военкомом, он в матроске был,— ее, матроску, он слабо припоминал и теперь,— а вот и школа,— да, первый класс, и дальше — ворошиловские стрелки,— в ряд, со значками на цепочках,— и он в

том ряду,— шея то-о-ненькая,— тоже стрелок,— это уже ближе,— тоже далеко, но все-таки ближе,— это он уже припоминать начинал,— а вот их выпуск школьный,— они у забора почему-то все стоят,— у длинного серого забора,— что за забор-то? — плац это,— вспомнил,— плац,— военподготовка, и они,— это сорок третий,— все восемнадцать ребят, весь выпуск их у забора этого,— а в живых осталось трое из восемнадцати,— потому что дальше война была,— война,— это он помнил, конечно,— если вспоминать начинал, то вспоминал редко,— что-то мешало ему вспоминать про это часто, а помнить всегда и совсем невозможно было,— что-то в воспоминаниях этих его тяготило,— и не страх один только,— вовсе нет,— хотя и страх этот он помнил, конечно,— но не в нем была суть,— другое,— что-то хорошее, страшно сказать,— в тех годах его смущало, но что именно,— так припомнить он и не мог, а, честно говоря,— и не хотел,— вот послевоенный он уже,— такой до смешного мирный вузовский выпуск,— большинство в шляпах,— но и здесь толком вспомнить ничего он не мог,— да и мудрено было вспомнить,— их там на этом картонном листке человек сто, может,— и все в кружочках,— а большинство в шляпах,— он и сам-то себя всегда подолгу отыскать не мог,— хотя каждый раз и силился запомнить то место, где его кружочек; а вот, пожалуйста, полюбуйтесь,— у орла, распростершего крылья,— и надпись художественным росчерком: «Ессентуки» — он, Светлана, Катя двухгодовалая,— это уже близко, тут он уже ориентировался в общем-то довольно складно.

Господи, да когда же все это было? Да и было ли вообще?

Но вот,— фотокарточки,— документ. А значит,— наверное, было. Было все это. Вот так.

Между деревьев везли каталку. Везли сосредоточено, серьезно. Везли четверо в белых халатах — крайним справа был Митя. День был прохладный, ясный. Недавно дождик прошел. Трава зеленела ярко.

Вывернулись по дорожке к дому. В кирпичной стене были проломлены ворота. Теперь ворота были закрыты. Собственно не ворота даже — огромный белый лист рифленого железа, по которому очень большими красными буквами написали: «Не курить!». Остановились у ворот. Каталка сверху была прикрыта куском брезента. Тихо было. Брезент хлопал по ветру. Митя подошел к стене, в которую вмонтированы были стационарные кнопки. Одна красненькая, другая черненькая. Митя с усилием прижал красненькую, тут же что-то загудело, рифленый лист с надписью,— погромыхивая,— медленно пополз вверх. За листом, за воротами уходила вниз куда-то в черноту асфальтовая дорожка.

Взяли каталку и пошли вниз. Растворились в черноте.

Вдруг Митя возвратился. Прижал черненькую кнопку. Опять зловеще загудело, лист пополз вниз. Митя исхитрился и ловко юркнул под закрывающий проем лист. Лист тут же с грохотом упал на землю, и все стихло. Будто и не было. Где-то птички пели.

Теперь везли каталку длинным темным коридором. По потолку вились кабели. Вспыхивали лампочки в проволочных сетках. Везли все так же сосредоточенно, без разговоров. Остановились снова у куска рифленого железа. Не такого, конечно, огромного. Поменьше. Рядом вешалка стояла.

Один из сотрудников снял шляпу и повесил на вешалку. А Митя снова прижал красненькую кнопку. Опять загудело и загромыхало. Дверь в сторону поползла. За дверью светил яркий свет.

Огромная комната без окон, без дверей была вся облицована белоснежным кафелем. В беспорядке были расставлены железные стулья. На стульях сидели люди. Большинство в белых халатах. Шло научное заседание.

— Вот он! — сказал высокий мужчина с суровым лицом, и все повернули головы.

Митя с товарищами вкатили коляску. Остановились у стены. Взоры всех были обращены на них. Смутившись, Митя отошел к стенке и опять кнопочку прижал. Моторы заурчали, лист погромыхал и стих.

— Прошу секунду внимания! — опять сказал мужчина, Это был профессор, руководитель научного эксперимента, звали его Онанием Ильичом Грибановым. (Онанием вместо Анания записали его по ошибке в метрике, да так и закрепилось на всю его жизнь.) Онаний Ильич ловким движением иллюзиониста сдернул брезент.

На каталке были укреплены колбы, соединенные никелированными трубками, матово светились манометры со стрелками на нулях — все вместе напоминало комбинацию искусственного спутника с радиатором парового отопления.

Трое молча углубились в разглядывание сооружения.

— Коллеги! — сказал Онаний.— Позвольте ознакомить вас наглядно с опытным образцом установки «Синдром 810». Новый вариант «Синдрома», как я уже говорил, отличается чрезвычайно высокой характеристикой диффузионного поля, устойчивостью молекулярных соединений, способных к ионному обмену, поистине уникальной гидрофильностью, векторно подвижен, как интеграф линейных ускорений, обладает надежной термоизоляцией емкостей гидростабилизированных платформ, с уходом порядка всего одна десятая процента углового градуса в час...

Онаний Ильич перевел дух. Слушали его внимательно.

Пока профессор говорил, Митя бесшумно тянул длинный цветовой фал от устройства к стене, где укреплен был еще агрегат, смахивающий на умывальник с металлической раковиной. Фал Митя надел на медный кран и повернулся к Онанию Ильичу.

— Первый готов,— сказал Митя.

— Так,— сказал Онаний Ильич.— Начнем, помолясь.

Митя подошел к «Синдрому» и прижал ногой маленькую педаль.

Заурчало сразу — внезапно откуда-то сбоку «Синдрома» вылупился небольшой ярко-красный резиновый шарик, который медленно раздувался. Митя следил за показаниями приборов.

— Сто...— говорил он время от времени.— Сто десять... Сто двадцать... Сто шестьдесят...

«Синдром» гудел все более натужно, угрожающе...

— Сто восемьдесят пять...— сказал Митя и добавил тихо:— Может, хватит?

— Давай! — прошептал Онаний Ильич.

— Сто девяносто пять...— сказал Митя и зажмурился.

— Еще давай!

— Двести,— сказал Митя.

— Стоп! — сказал Онаний Ильич.

Шар покачивался над «Синдромом». Гул стих, и колокольчики замолкли.

— Репард! — сказал Онаний Ильич и протянул руку. Один из сотрудников протянул ему длинную иглу. Онаний Ильич сделал шаг к «Синдрому» и, помедлив мгновение, ткнул ногой в шарик. Шар с оглушительным треском разлетелся на мелкие кусочки.

Митя отер пот. Настала зловещая тишина.

Потом кто-то робко хлопнул в ладоши. Потом еще кто-то. Еще. Научное заседание аплодировало.

— Вот так,— сказал Онаний Ильич.

К нему подошел человек в белом халате и встряхнул руку.

— Очень интересно,— сказал человек в халате Онанию Ильичу.

— Собственно еще надо расшифровать спектрограмму,— сказал Онаний Ильич с достоинством.

— Разумеется,— сказал человек в халате.— Но тем не менее общий результат вполне очевиден. Поздравляю. От имени всего института поздравляю.

И опять люди на стульях похлопали.

— Коллеги,— сказал Онаний Ильич, подняв руку.— Еще минуту внимания. В этот, как бы сказать, удачный для всех нас день, мне приятно сообщить вам, что нашему уважаемому Дмитрию Петровичу Арсентьеву исполнилось сорок пять лет. Ровно двадцать лет назад он впервые вошел в эти стены.

Митя встрепенулся, будто его застигли за чем-то неприличным.

— Не вам говорить, как существен вклад Дмитрия Петровича в создание «Синдрома». Еще в первом, робком «Синдроме» пятьдесят четвертого года была использована пневматическая схема сосудов, основанная на применении так называемого шарика Арсентьева, честь изобретения которого принадлежит Дмитрию Петровичу...

Онаний Ильич смолк, а люди на стульях похлопали.

— Мы тебе, Митя, сюрпризец приготовили,— сказал Онаний Ильич уже Мите лично. — Васенька, давай! — обратился к одному из ассистентов.

Васенька вытащил из угла тюк, закутанный в газеты. Онаний Ильич царственным жестом содрал газету. Взорам присутствующих предстал «Синдром», только уменьшенных размеров.

— Действующий,— сказал Васенька.

— И вот,— сказал второй ассистент, протянув Мите здоровый полиэтиленовый пакет, наполненный разноцветными шариками. Вроде как для пинг-понга.

Онаний Ильич полез в пакет и двумя пальцами вытащил шарик. Поднял его над головой.

— Вот он,— сказал Онаний Ильич.— Скромный шарик Арсентьева. В пакете их ровно двадцать!

И все опять похлопали.

Митя стоял посередине моста. Под мышкой, завернутый в газету, торчал «Синдром». В другой руке он держал пакет шариков. Народу вокруг не много было. Летом Москва пустынная.

По мосту проехал цементовоз. У перил, согнувшись, стоял рыбак с длинной удочкой. Митя встал рядом. «Мне бы пить явайский ром, а я ношу с собой «Синдром»,— привычно крутанулось в голове, но обыкновенной радости не доставило. Рыбак молчал. Митя в задумчивости повертел пакет с шариками. Вынул один. Синенький. В речку бросил. Потом красненький. Поглядел. Красиво плывут.

— Балуешься? — спросил рыбак мрачно.

— Чево? — не понял Митя.

— Через плечо,— ответил рыбак мрачно.— Это не помойка.

— Что? — опять не понял Митя.

— Речка, говорю, не помойка,— сказал рыбак еще мрачнее.— Вся рыба от вас передохла.

— Иди ты знаешь куда...— сказал Митя вяло.

— Это ты иди,— сказал рыбак.— Туда.

— Ладно,— вдруг покладисто сказал Митя.

Поднял «Синдром». И действительно пошел.

— Готово? — спросили.

— Ага,— ответили.

— Давай,— сказали.

В огромной комнате — с большой балконной дверью, выходящей в сад,— было полутемно уже. А может быть, это так казалось — от старого ли пианино с латунными подсвечниками, от резного ли буфета, уставленного закусками, от старомодной ли висячей люстры со стеклярусом — только в комнате сумеречно было. Таинственно. Да еще громадная картина в золоченой раме, изображающая человека в лосинах и мундире на боевом коне среди разрывов. За окном огромным, за балконом вечер еще не начинался.

— Пускаю,— сказала Катя, Митина дочь. Народу в комнате было не много. Гости еще только начали собираться.

Трое Катиных одноклассников сиротливо сидели у стены, одинаково закинув ногу за ногу.

Юлия Павловна — Митина теща — в большом кружевном жабо с брошью сидела у себя в углу в покойных, правда, продранных уже вольтеровских креслах, и давний ее поклонник — Серафим Лампадов, гордый сухой старик,— привычно сидел рядом. Выглядел он тоже празднично — в синей «бабочке» в мелкий белый горошек.

Васенька — Митин сослуживец — маялся на стуле, возле бутербродов. Света — Митина жена — сидела посередине комнаты на низком пуфике, прикрыв глаза. Катя возилась с чем-то, стоящим на крышке пианино.

— Ну что ты тянешь? — спросила Светлана.

— С непривычки. Рука дрожит.

— Чего дрожит? — поинтересовалась старушка.

— Пустое,— сказал Лампадов.

— Готово,— сказала Катя.

Все затихли.

— ...Эта пластинка...— раздалось вдруг,— ...познакомит вас с тем, что такое стереофония, и поможет наладить аппаратуру...

Опять мгновение было тихо, и все в комнате сидели тоже очень тихо и неподвижно, уставившись в пространство. Вдруг музыка грянула, отчаянно, бравурно,— с разных сторон обрушились скрипки, медяшки труб, тарелки звенели празднично, барабан торжественно ухал.

— Вот это да! — наконец выдохнула Света.

— Забалдеть,— сказала Катя, застывшая как истукан.— Царский подарок.

— Кому? — поинтересовалась старушка.

— Вероятно, Димитрию Петровичу,— пояснил Лампадов.

Скрипки возносились под небеса и падали в пропасть.

— Вы слышите ложечки? — спросила Света.

— Какие ложечки? — не сообразил Васенька.

— Там. В оркестре,— пояснила Света.

Действительно, бились в трепете ложечки.

— Что, собственно, дают? — наконец, сказала бабка, натруженно прислушиваясь.

— А-а? — спросила Катя, приложив ладонь к уху.

— Бабушку интересует, вероятно, что играют? — прокричал Лампадов.

— Щедрин — Бизе,— проорала в ответ Катя,— «Кармен».

— Все-таки это довольно нахально,— вдруг сказала бабка.— Щедрин — Бизе...

— Чего? — не расслышала сквозь оркестр Катя.

— Бабушка удивляется, почему Щедрин — Бизе?..— проорал Лампадов, и жилы на шее у него вздулись.— Почему не просто Бизе?..

— А Бах — Бузони? — проорала в ответ Катя.

— Что вы разорались? — недовольно сказала Света.— И сделай все-таки потише. Это невозможно.

Катя сделала потише.

— Бузуни-музони...— вдруг неожиданно сказал Васенька,— а Мити все нету...

И покраснел.

На столе — модель «Синдрома».

— Поразительная вещь,— сказал Митя пожилой женщине.— Уникальная.

Она сидела в середине темной комнаты, от пола до потолка забитой какими-то поблескивающими экспонатами. Громоздились разломанные пианолы, книги, книги, опять медяшки оркестрантов,— а вверху очень яркая, горит электрическая лампочка.

Митя неподалеку с оберточными газетами в руках.

— И вы говорите, что хотите передать это в дар музею?

— Хочу передать,— сказал Митя твердо.— В дар.

— Безвозмездно, говорите?..

— Абсолютно безвозмездно,— подтвердил Митя.— Я в принципе против частных коллекций.— А вы?

— Да, пожалуй...

— Я не сравниваю, конечно,— но вы могли бы хранить дома подлинного Леонардо?

— Нет. Не могла бы...

— Вот видите,— сказал Митя удовлетворенно.— Мы не варвары. Не гунны.

— Ну да.

— К тому же агрегат действующий...— обнадежил Митя.— У вас водопровод далеко?

— Нет.

— Поди сюда, милый...— позвал Митя, и от стены отделился худой парень в синем халате.— Сквозь сильно увеличивающие очки глаза его глядели почти безумно.

— Тяни фал,— сказал Митя сурово.— К водопроводу. И на кран надень. Потом жди команды. Понял?

— Понял,— сказал парень и пошел с фалом.

— Готов? — крикнул Митя.

— Готов!

— Пуск! — крикнул Митя.

— Чего?

— Я говорю, кран открывай. Воду пускай. Смикитил?

— Смикитил.

Митя нажал педаль. Модель заурчала. Опять красный шарик вздуваться стал. Перед лицом зачарованной женщины.

— Перекрывай гидравлику.

— Понял,— крикнул парень, и аппарат затих.

— Ну, репарда, у вас, конечно, нету...— сказал Митя грустно.

— Нету,— подтвердила женщина.

— Заколочку одолжите,— попросил Митя.

Она вынула заколку. Митя ткнул заколкой в шарик. Он с грохотом разлетелся. Все шло как по нотам.

— Это фантастика! — сказала женщина потрясенно.

Парень мигал огромными глазами сквозь очки.

Между тем день рождения Мити пребывал в довольно странном состоянии: он как бы уже и начался, но в то же время никуда не сдвинулся.

Гости неопределенно слонялись по квартире. Гостей прибавилось. Был тут и второй Митин коллега с женой. Подошел третий. Коллеги сгрудились вокруг стола с закусками, друг на друга не глядели, томились. Меланхолически перебирал рояльные клавиши Гоша Струйских — красивый седоватый мужчина, журналист-международник — старый друг дома.

Катины приятели все так же сидели на стульях вдоль стены.

— Может быть, мы пойдем уже?..— тихо спросил один из приятелей Катю.

— Тебе чего — не сидится?

— Сидится,— ответил приятель и замолчал.

— Может, есть хочешь? — опять спросила Катя.

— Да,— сказал приятель, но совсем не тот, которого Катя спрашивала.

— Сейчас жвачки дам,— пообещала Катя.— Струйских привез, с экватора.

Струйских перебирал клавиши, и, казалось, все ему нравилось.

Зажевали жвачку.

Тогда бабушка спросила:

— Это что?

— Это жвачка,— объяснила Катя.

— Дай пожевать,— приниженно попросила бабка.

И Катя дала. И сослуживцам дала. Только Струйских не взял. Не хотел. Жевали.

Тут звонок раздался.

— Слава тебе господи! — сказала Света.

Пошла в прихожую.

Собака залаяла. Все оживились.

За дверью стоял Онаний Ильич Грибанов с супругой.

— Это мы,— сказал он громко.

Митя оживленно шагал по предвечерней улице. «Синдрома» с ним не было. Только пакет с шариками. Настроение поправилось.

— Гражданин конструктор! — закричали сзади, и Митя на всякий случай обернулся.

Размахивая руками, вытаращив увеличенные за очками глаза, за ним гнался парень из музея. Митя втянул голову в плечи и бросился бежать. Бежали по-спортивному. Споро. Потом дыхание у Мити начало сдавать. Пучеглазый чуть на него не налетел.

— Тебе чего? — спросил Митя.

— Вас просят вернуться...— задыхаясь, сказал парень.

— Вот,— сказал Митя решительно и показал кукиш...

— Гражданин конструктор! — опять сказал парень, догнав его вновь.

— Дар есть дар,— сказал Митя грубо.— Мое дело подарить. Ваше дело — дальше думать...

— Я хочу сказать...— начал парень, но Митя перебил:

— Подарки не отдарки. Соленая печать — назад не ворочать.

— Да не в этом дело...— пытался вклиниться парень.

— А в чем? — спросил Митя с вызовом и встал.

— Вас сфотографировать требуют. На стенд. Фотография в экспозицию пойдет...

— О, мама дорогая...— грустно сказал Митя.

Но ему опять полегчало.

День рождения в общем-то катился. Уже бутерброды жевали. Пить, правда, не пили, но уже ели.

Говорил теперь Гоша Струйских, говорил негромко, но все слушали:

— Аллопатин, гомеопатин... Все хорошо, конечно. Все, в общем... мало... А вот полюбуйтесь-ка, Тибет... Дичь, скажете, юрты, кибитки, китайцы, нанайцы,— а медицина феноменальна... И глубоко интеллигентна... Нирвана. Полное отсутствие всяких эмоций... И все секреты у монахов. Древние книги, черная магия... Шутки-шутки, а это еще человечество посмотрит, где черненькие, а где беленькие... Вы нас черненькими полюбите... Ха-ха-ха!...— Гоша поперхнулся бутербродом и закашлялся.

Катя несколько раз стукнула его по спине.

— Вот так в дыхалку заскочит и каюк,— сказала Катя.

— Чего заскочит? — поинтересовался Гоша.

— А чего хочешь,— объяснила Катя.— И никаких монахов.

— Катя, не мешай, ради бога,— строго сказала Света.— Ну-ну, Гоша.

— Вопрос в том, как до них добраться...

— До кого? — вклинилась Катя.

— До монахов,— объяснил Струйских.— Больному Гималаи не одолеть, а монахи вниз спускаются редко...

— А вы как же? — опять спросила Катя.— Через Гималаи?

— Да,— сказал Струйских.— На вертолете.

— А вертолет откуда?

— Падишах дал.

— А падишах откуда?

— Мы с ним в теннис играем...

— Ясненько,— сказала Катя.

Между тем у бабкиного кресла тоже текла беседа. Светская. Бабка давала объяснения к фотографиям, которых развешано было видимо-невидимо — за креслами, от пола до потолка.

— ...Это я, в «Весне священной»...— фотографии рассматривал Онаний Ильич с супругой. И Серафим Лампадов был рядом. На всякий случай.

— А рядом, вот, полюбуйтесь, Фокин... Танцовщик был не без полета, но человек тяжелый... Немирович, пожалуйста... Одевался всегда прекрасно... Он ничего был... Славный. Нет-нет, это не я. Но мы похожи были. Нас частенько путали. Это актриса Корша Катенька Полевицкая читает стихи Блока на смерть Веры Федоровны Комиссаржевской... А это,— это позднее уже... Это Митя... Димитрий Петрович... Вот под этой кадочкой...— бабка показала кадку под окном,— перед войной...

— Милый какой! — сказала жена Онания Ильича.

— Да, милый,— сказала бабка и тяжело вздохнула.

— Головку чуть повыше!

Митя стоял у беленой стенки с «Синдромом» в руках.

— Склонитесь к агрегату...— попросили.

— Так, хорошо? — спросил Митя.

— Хорошо.

Потом вспыхнул свет — на мгновение — яркий, и изображение застыло. Митя и впрямь был мил.

Бабка продолжала давать объяснения. Катя металась сзади.

— Это — узнали, конечно,— Федор Иванович... Ну, конечно же... Шаляпин...

— Неужели Шаляпин? — спросила жена Онания Ильича.— Вы его близко знали?..

— Довольно,— уклончиво сказала бабка.— Я его отлично помню: блондин, хорошего роста...

— Большой талант,— согласился Онаний Ильич.

— Сгубил себя,— огорчилась его жена.

— В изгнании,— пояснил Онаний Ильич.

— Даже птице не годится жить без родины своей,— встряла Катя. Никто ей не ответил.

Митя стоял в автомате. Бросил монетку. Номер набрал.

— Катя! — сказал он в трубку.— Слава богу! Почему слава богу? Ни почему. Как мать? Печально...

Катя шептала в телефон:

— Это, отец, цирк какой-то, все сидят, тебя ждут...

— Кто сидит? — поинтересовался Митя.

— Твои из лаборатории. Профессор с женой...

— Ну?

— Васенька, Кирилл Сергеевич с женой, Лягин...

— Выпивают?

— Нет, тебя ждут...

— Лампадов там?

— Конечно.

— Бабка про Шаляпина рассказала?

— Еще как!

— Гоша про Хусейна?

— Какого?

— Короля. Второго. Хусейна второго.

— Нет, он сегодня про монахов.

— Молодец. Не штампуется.

— Ты едешь или не едешь?

— Лечу.

Митя вышел из будки. Вечерело. «Пора бы пить явайский ром, но силы все забрал «Синдром»,— опять подумал он вяло. Покрутил пакетом с шариками. И пошел.

— Эта пластинка...— опять сказали,— познакомит вас с тем, что такое стереофония...

Оркестр грянул. Все сидели тихо, умаявшись. Никто не разговаривал.

Катя услышала звонок. И собака залаяла. Никто внимания уже не обратил. Катя открыла дверь. Митя стоял на лестнице. Музыка гремела. Митя глядел невесело, устало.

Онаний Ильич качал в воздухе стопкой:

— ...Хочу вспомнить сегодня одну старую притчу. Некий прохожий увидел в жаркий день усталых людей. Они таскали камни, изнемогая под тяжестью груза. И лишь один из них трудился радостно. «Что ты делаешь?» —

спросил его прохожий. «Я строю Шартрский собор»,— сказал ему гордый человек, отирая пот. «Но ты только таскаешь камни?..» — недоумевал прохожий.— «Да,— ответил ему труженик,— но камни эти ложатся в стены собора, а значит, я строитель его». Митя свой камень в собор науки уже заложил. Камень — это я фигурально. Но «шарик Арсентьева» бьется во множестве гидроприборов. Я ценю в тебе, Митя, человека на своем месте.

— Обыкновенного человека — на своем обыкновенном месте...— поддержал Митя.

— Ну, да,— сказал Онаний Ильич.

— Спасибо,— сказал Митя.— Очень мило. И про собор. Одну минуточку.

Митя потянулся к полке и достал книгу.

— Что это? — спросил профессор.

— Это, Онаний Ильич, «Стоматологические отклонения у детей дошкольного возраста». Шестое издание. Исправленное и дополненное.

— Понимаю,— сказал Онаний Ильич, ничего не понимая.

— А это, Онаний Ильич,— я.— И Митя показал профессору фотографию ребеночка, которому кто-то пальцем оттягивает щеку, а за щекой у него — два зуба.— Глава называется «Занимательные отклонения». У меня в этом возрасте совершенно не ко времени прорезались два коренных зуба. И не на том месте. Меня тогда снимали. Зубы потом выпали, а фотокарточка осталась...

— Митя, зачем это? — спросила Света устало.

— Занятно,— сказал профессор.

— Да,— подтвердил Митя.— Я был незаурядным ребенком. В этой книге меня называют феноменом. Мне иногда кажется, что шарик Арсентьева всего лишь малое следствие стоматологического казуса...

— Ну-ка, покажи...— заинтересовался Васенька, и Митя показал ему книгу.

— Это ты? — удивился Васенька.

— Я,— подтвердил Митя.

— Не ври,— сказал Васенька грубо.

— Вот те крест,— сказал Митя и перекрестился.

— Не богохульствуй, Димитрий,— сказала бабка и тоже подняла рюмку,— но это в самом деле он.

— Я,— подтвердил Митя мирно.

— Ноги балерины — ее карьера,— ни к селу ни к городу сказала бабка,— моя судьба...

— Бабушка,— протянула укоризненно Катя.— В такой день...

— В такой день говорить можно все,— сказал Митя.

— Что делать, Митя? — сказала бабка совсем туманно.— Да и ты не виноват. Такова судьба. Смирись, гордый человек, сказала я себе. А в тебе полюбила свою боль, утрату. И горбатые дети — для матери все дети. А ты, Митя, мне ближе сына...

Бабка умолкла так же внезапно, как начала. Никто ничего не понял.

— Будь здоров, Митя,— сказал находчивый Онаний Ильич, и опять все оживились.

Катя играла на пианино. Серафим Лампадов пел. Пел прочувствованно и с душой.

Слушали его внимательно. Все-таки трогательный старик. Похлопали.

— А теперь я,— сказал вдруг Митя.

— Ну, почему же — ты? — спросила Лера.

— Ни почему, просто петь охота.— Митя протискался к пианино и встал на место Лампадова.— Катя, давай! — сказал он дочке.

— Может, не надо? — слабо спросила Катя.

— Надо,— сказал Митя, и Катя проиграла вступление.

Митя начал. Песня была довольно старая, популярная когда-то:

Или ты забыла
Кресло бельэтажа?
Оперу «Русалка»?
Пьесу «Ревизор»?

Дальше шло про «тихие аллеи сада «Эрмитажа» и про «серьезный, тихий разговор». Митя пел, вошел кто-то и, не мешая певцу, тихо встал в дверях. Митя споткнулся на полуслове.

— Это кто? — спросил он в полумрак.

— Это я,— ответили оттуда,— Леша.

— Какой Леша? — спросил Митя.— Зажгите свет.

Свет зажгли. На пороге стоял плотный человек средних лет с мужественным лицом. Он был одет в кожаную куртку, одна рука — забинтована и торчала отдельно от человека, вроде наперевес. В другой был большой пакет странной формы, завернутый в оберточную бумагу и перевязанный бечевочкой.

— Леша? — удивленно спросил Митя и вдруг узнал.

Сидели на кухне друг против друга.

— Ах, сколько лет, сколько зим! — все повторял Митя.— После школы, постой,— это сорок третий... ай-ай-ай... А как же ты вспомнил?

— Да я книжку нашел. Старую. Там все дни рождения помечены. И ты. Крестиком...

— Крестиком?

— Крестиком.

— Жалко.

— Что жалко.

— Что крестиком. А что у тебя с рукой?

— Да так. По работе,— уклончиво сказал Леша.

— А где работаешь?

— Там же...

— Где — там?...— спросил Митя осторожно.

— Миры — антимиры... Эффекты, в общем.

— Эффекты?

— Ну, да. Мирные. Надмирные. Чертовщина.

— В каком смысле?

— В прямом. В основном в театрах,— охотно объяснил Леша.— Пиротехника. Трюки.

— Смурная работа,— посочувствовал Митя.

— Смурная,— согласился Леша.

— Денежная?

— По-разному,— сказал Леша.— Сдельная. Тяжело.

В комнате опять притихли.

— А он неплохо пел...— сказал Онаний Ильич.

— А что за песня — никто не знает? — спросил Васенька.

— Никто,— сказала бабка.

Помолчали.

— А кто это пришел? — спросил Гоша.

— Я точно не знаю,— ответила Света.— Старинный друг, вероятно.

— Святое дело,— сказала бабка.

Леша развернул сверток.

— Что это? — удивился Митя.

— Труба. Слуховая.

Действительно, посередине кухни стояла старинная слуховая труба, выкрашенная в зеленый цвет.

— Зачем? — спросил Митя.

— В подарок.

— Мне? А для чего? — поразился Митя.

— А ты, Митя, темный,— грустно сказал Леша.— «Ночью сквозь тело трубы слышу дыхание мира», — проговорил он слегка нараспев.

— Это что? — Митя обалдел.

— Ба Сё,— сказал Леша просто.

— Кто?

— Ба Сё,— повторил Леша без нажима.— Третий век. Гений японской литературы.

— Как, говоришь? — поинтересовался Митя.

— «Ночью сквозь тело трубы слышу дыхание мира»,— повторил Леша без выражения.

— Какого мира?

— Сущего,— сказал Леша.

Гости ко всему прихотливому течению сегодняшнего праздника пообвыкли помаленьку и Митиного теперешнего отсутствия как бы и не замечали. Разговор тек довольно плавно, незлобиво.

— Карьера балерины — ее ноги...— задумчиво повторила бабка,— помните, Серафим, мое фуэте в «Спящей» и тот роковой тридцать второй оборот...

— Помню,— взгрустнул Лампадов.

— Мама, тебе больше говорить не о чем?..— тускло спросила Светлана.

— Отчего же...— вступился Онаний Ильич,— очень интересно, мир кулис...

— Справедливо,— сказала бабка.— Так вот, кручусь и ничего себе не думаю. Вдруг страшный грохот. Я падаю... Как подстреленная... Слышу, можете представить, явственно слышу, как кость хрустит. Вот тут... В лодыжке...— И бабка показала лодыжку, и все печально посмотрели,— и больше уже ничего не слышала... и не видела... Глубокий обморок... Публика ревет... Занавес падает... Потом, уже в больнице, Серафим, ты помнишь,— это он рассказал мне... Оказывается, мальчик свалился из ложи в оркестровую яму... Увлекся... Увлекся и упал... Головой барабан пробил...

— Какой кошмар! — сказала жена Онания Ильича.

— Форменный,— согласилась бабка,— а мальчика звали Митей... Димитрием Петровичем...

— Позвольте...— сказал профессор растерянно.

— Да-да,— сказала бабка печально.— Мы познакомились потом. Его семья некоторое время выплачивала мне по нетрудоспособности... А Митя как-то привязался ко мне сразу... И я к нему... Потом Светочка подросла... Одно за другое... Вот так наши судьбы и сплелись...

— В узелок,— закончила Катя.

— Это невыносимо,— сказала Светлана, встала и стремительно вышла.

— Митя! — строго сказала Светлана, стоя в дверях кухни.

— Что? — ответил Митя. Окна были открыты настежь, они стояли у окна и возились с трубой.

За окнами был синий вечер. И дерево стояло.

— Ты испытываешь нервы?

— Чьи?

— Общие. Мои. И гостей.

— Вовсе нет,— сказал Митя.— Я немножко занят.

— Может быть, ты на время отложишь занятия? Там гости ждут...

— Отложим, Леша? — спросил Митя, а Леша безразлично пожал плечами.

— Нет. Ничего не получится,— сказал Митя огорчившись. — Ты извинись там. Это буквально несколько минут...

Светлана хлопнула дверью.

— Это нервы,— сказал Митя грустно.— Продолжим...

Митя присел на корточки, приложил к уху трубу. Труба лежала на подоконнике и раструбом была высунута на улицу. Затихли.

— Слышишь? — спросил Леша тихо.

— Что? — спросил Митя.

— Как трава растет...

— Нет,— признался Митя.

— Ну-ка дай мне.— Леша присел и прислонил трубу к уху. Опять притихли.

— Ну как? — через некоторое время спросил Митя.

— И я не слышу,— признался Леша.

— А что вообще слышно? — поинтересовался Митя.

— Вроде орет кто-то. Страшно так. Зверски,— неопределенно сообщил Леша.

— Зверски? — оживился Митя.— Ну-ка дай я...

Они поменялись местами.

— Ну что? — нетерпеливо спросил Леша.

— Ага,— сказал Митя.— Орет. Э-э, так это слон в зоопарке. У меня через две остановки — зоопарк...

Леша отпихнул приятеля от трубы. Послушал сам.

— Точно,слон,— удовлетворенно сказал он.— Грустит.

— А вдвоем нельзя слушать? — поинтересовался Митя.

— Попробуем,— предложил Леша.

Оба присели на корточки и затихли.

— Сколько я за один сегодняшний вечер нервов угробила, не рассказать...— услышали они вдруг женский голос и не поверили своим ушам.— Господи ты, боже мой, это не рассказать...

— Сейчас же перестань...— сказали мягко.— Не накручивай себя...

— Не в этом дело...— продолжала женщина без выражения.— Он милый, славный человек, конечно...

Балкон был в полумраке, за балконной дверью сияли огни комнаты.

Облокотившись о перила балкона, стояли Светлана и Гоша Струйских. Гоша курил, пуская дым колечками. Рядом сверкало окно кухни. И труба из него торчала. Вечер был синь и тих. Дерево стояло неподвижно. Безветрено было. Тепло.

— Но послушай, Гоша... У тебя Тибет, падишах, монахи, черт в ступе — я не знаю что, но много,— интересно... У Онания — «Синдром» этот самый... А Митя все зуб показывает... Который год... И зуб-то, понимаешь, выпал давно...

— Что ты от него хочешь? — мягко спросил Гоша и пустил колечко особенно ловко.— У всякого человека есть свой предел. И у Мити. Он его достиг. Новенького ничего не будет. И ничего дурного в этом нет, в том, что не будет.

И не надо ждать. Он ни в чем не виноват. Делает, что может. А чего не может — не делает. И это тоже благородно. Не прыгает выше собственного пупа...

— Ты, Гоша, сообрази... Ему сорок пять... Можно сказать — зенит судьбы... Почти итог... Еще Грибанов с этим собором...

— С каким собором? — не сообразил Гоша.

— С Шартрским,— объяснила Светлана вяло.— Как с неполноценным, правда... Какой там камень! Какой там собор! Он этот шарик лет двадцать тому назад придумал. С тех пор — ни гу-гу...

Леша отошел от трубы раньше. Как только сообразил, что к чему. Митя дослушал до конца.

— Хватит,— сказал он наконец и поставил трубу на подоконник.

Митя стоял в дверях гостиной — легкий, вдохновенный.

— Прошу простить великодушно! — сказал он и обвел глазами присутствующих.

— Это как? — спросил Васенька.

— Дела чрезвычайной важности. Рад бы отложить, да не могу. Обстоятельства могут перемениться. Время дорого.

Он налил вина.

— Посошок на дорожку! — сказал он и крикнул: — Леша!

В дверях появился Леша.

— Трубу взял? — строго спросил Митя.

— Нет,— сказал Леша невнятно.

— Возьми.

Митя выпил, поклонился и вышел вон.

Светлана догнала уже на лестнице.

— Митя! Ради бога! Что случилось?

— Ничего,— сказал Митя просто. Он в плаще был, а в руках труба.— Просто я все слышал. Так получилось. Случайно. Но мне стало интересно, и я дослушал до конца. Ты извини. Это не нарочно.

— Что ты слышал? — не поняла Светлана.

— Все. Вот так. Прошу простить великодушно,— повторил Митя.

Некоторое время шли молча. Был вечер, но не поздний,— народу много на улицах было. Празднично горели витрины. Шли деловито, будто знают, куда идут.

— У тебя время есть? — спросил наконец Леша робко.

— Это с какой стороны поглядеть... — темно ответил Митя.

— Ну, сейчас? — пояснил Леша.

— А как ты думаешь?

— Думаю, есть,— сказал Леша мрачно.

— Согласен.

— Мне тут в одно место зайти надо. По работе. Хорошо бы...— сказал Леша и запнулся.

— Что хорошо бы? — спросил Митя.

— С тобой вместе зайти. Так надо. По работе.

— Делу время, потехе час,— сказал Митя твердо.

Прошли мимо празднично освещенного подъезда Оперного театра. Спектакль кончился, народ расходился. Миновали подъезд, деловито прошли сквозь тол-

пу, дальше — дворами. Прошли вахтершу, которой Леша сказал «здрасьте» и кивнул на Митю — «этот со мной», потом долго шли длинными коридорами, лестницами — все вниз почему-то,— оказались в подвале,— Леша притормозил, схватился за какой-то прут, покачался, сказал ни к кому не обращаясь: «Балбесы»,— дальше пошли, теперь наверх, коридором, опять дверь открыли — золоченую с белым,— оказались в зале. Кресла были закрыты чехлами, в зале было полутемно, народу немного — вдалеке где-то, в первых рядах только,— а занавес — открыт.

Сцена представляла серебристую рощицу в печальный час заката. Озеро голубело вдалеке. Посредине рощицы возвышалось что-то огромное, на которое был накинут брезент. Одинокий рабочий, присев на корточки, с грохотом забивал гвоздь.

Леша быстрой походкой делового человека прошел к первым рядам. Митя — за ним. С кресел поднялся очень толстый мужчина, совершенно лысый.

— Вот,— сказал ему Леша, не здороваясь, и показал на Митю: — Замечательный парень. Все сделает.

— А система страховки? — задумчиво спросил толстый.

— Я отвечаю,— твердо сказал Леша.— И потом у парня совершенно невероятная прыгучесть...

И Митя понял, что разговор про него. Но смолчал.

— Ладно,— сказал толстый,— вы меня в могилу сгоните.

— А вы меня,— сказал Леша и, ловко вскочив на мостки, соединяющие зрительный зал со сценой, пробежал в рощицу и сдернул брезент.

Теперь посередине рощицы поблескивал изогнутый никелированный прут. Прут этот в изящном изгибе уносился на верх деревьев куда-то под самые колосники, потом обрывался вниз, в люк под сценой и выныривал снова, тоже из люка, но уже с противоположной стороны. Леша прыгнул на прут, покачался.

— Митя,— сказал он.— Иди сюда, Митя.

И Митя подошел.

— Это совсем не страшно,— сказал ему Леша обнадеживающе, хлопнул в ладоши и крикнул: — Крылья!

Двое рабочих вынесли что-то из-за кулис.

— Крепите,— сказал Леша, и рабочие приступили к делу. Крылья ловко привязали прямо к Митиному плащу. Крылья были довольно большие, марлевые.

— Цепляйте! — опять громко распорядился Леша.

Митю взяли под руки, подвели к пруту и зацепили спиной.

— Не бойся, Митя,— опять сказал Леша негромко.— Мы тебя подтянем сейчас. Хорошо?

— Хорошо,— почему-то сказал Митя и сам удивился, что сказал.

— Пускай по малой! — сказал Леша. Под сценой зашумело что-то, и Митя, к собственному удивлению, стал подниматься вверх. Вот и вершины деревьев медленно перед ним опустились, вот и озеро засинело где-то далеко внизу.

Теперь Митя висел под колосниками, и крылья безвольно болтались за спиной.

— Ты, Митя, когда в люк пойдешь,— прокричал ему снизу Леша, сложив ладошки у рта ковшиком,— ты группируйся. Понял?

— Как? — не очень понял Митя.

— Крылья складывай! — крикнул Леша.

— Так? — спросил Митя и показал.

— Так, так! — обрадовался Леша и быстро спустился в зал.

— Ну давай, Митя! — крикнул он громко из темноты уже.— Мы тебя сейчас пустим! Давай!

Митя висел молча.

Вдруг музыка грянула, и роща стремительно понеслась навстречу и пронеслась мимо, прекрасная, как видение, вот и пол, и люк, какой кошмар! «Группироваться» — пронеслось, и он стремительно ухнул в черную дырку и исчез, будто его и не было никогда, но через мгновение вынырнул с другой стороны и понесся вверх, под колосники, набирая скорость. Музыка играла.

Леша, казалось, окаменел. Громко играла музыка, и немногие присутствующие на испытаниях стояли вытянувшись, завороженные.

А Митя с присвистом проносился в небесах, сигал в жуткую пустоту подполья и вылетал вновь, возрожденный, будто из небытия. Зрелище было захватывающим и прекрасным.

Музыка стихла так же неожиданно, как началась. Система встала.

Митя медленно опустился на пол сцены. Настала гробовая тишина. А потом в тишине этой раздались громкие отчетливые хлопки. Аплодировали рабочие, аплодировал электрик, билетерши плакали. Лысый аплодировал тоже.

Это был триумф.

Стояла ночь. Пустынно было, безлюдно. Редкие фонари горели ярко. Они шли по шоссе, и новые кварталы — слева и справа от шоссе — длились до горизонта. Машин не было.

— Ты умница, Митя,— сдержанно похвалил Леша.— Ты даровит. Летал, как бог.

— Благодарю тебя,— сказал Митя с восторгом.— Ты гений.

— Нет,— сказал Леша скромно.— Это тебе показалось.

— Ты гений,— повторил Митя убежденно и потряс в воздухе марлевыми крыльями.— Вот два крыла,— громко прокричал он.— Вот два крыла, и я вознесся.

— Да,— подтвердил Леша — Ты вознесся.

— Я вознесся и слышал, как трава растет... — сказал Митя.

— Как? — поинтересовался Леша.

— Не важно,— сказал Митя. — Но я слышал.

— Вот мы и пришли,— сказал Леша и кивнул головой на длинный белый дом, стоящий вдоль шоссе.

Митя стоял посередине огромного подвала, заклеенного многочисленными афишами, картинками, плакатами. По всей мастерской в кажущемся беспорядке были навалены предметы самые невероятные — пропеллер самолета, разобранный двигатель внутреннего сгорания, тут же — прислоненный к стене распущенный парус от яхты с надписью «Гордый», какие-то никелированные цилиндры в дырочках, китайские фонарики мерцали. Они стояли рядом с бочкой, наполненной водой. Митя поднял руки вверх, будто сдавался. Леша ходил рядом.

— Вот тут тянуло? — спросил он, придирчиво ощупывая Митю.

— Мне нигде не тянуло,— отвечал Митя твердо.— Я вознесся.

— Перестань,— сказал Леша тускло.— Надоело. Как же не тянуло, когда даже след. Конечно, тянуло.

— Немного,— согласился Митя.— У меня плечо ноет.

— Вот видишь... — сказал Леша огорченно. — Я кретин. Площадь несущей шайбы мала,— сказал он и печально вздохнул.— Я добавлял, но все-таки мала. Еще секунду,— попросил он.

— Хоть вечность,— гордо ответил Митя, а Леша взял циркуль с мелком, зашел Мите за спину и легонько уколол иголкой циркуля Митю в спину.

— Ой,— сказал Митя.

— Это не страшно,— опять пообещал Леша и провел у Митиной спины воображаемый круг.— Вот так хорошо будет. Можешь руки опустить,— разрешил он, и Митя опустил.

— Пособи,— сказал Леша нагнувшись. И Митя пособил. Вытащили лист железа. Закрепили в тиски, Леша скинул куртку, остался в драной майке и зачем-то надел на лоб глухие черные очки на веревочках.

— Сядь здесь,— сказал Леша и поставил Мите железный стул рядом с бочкой.

Митя послушно сел. Леша циркулем с мелком провел по железу круг, нагнулся и тут же из автогенной горелки с шипением вырвалось пламя. Леша начал резать круг.

— Леша... — сказал Митя, неподвижно прислонившись к бочке и сложив руки на груди. — Ты меня слышишь?..

— Слышу,— промычал Леша.

— Я вот летел и думал...— сказал Митя, сосредоточенно глядя в пол.— Что-то нехорошо все... Неправильно... Не так...

— Чего? — поддержал разговор Леша, от круга не отвлекаясь.

— Вот сорок пять мне сегодня. Зенит судьбы. И я вознесся.

— Ну,— сказал Леша.

— Я вознесся и был счастлив. А я ведь это позабыл.

— Чего ты позабыл?

— Очень многое...— сказал Митя.

— Ну,— подтвердил Леша, а огонь метался у него в руках.

— И тут вознесся.

— Ну вознесся...— пробурчал Леша недовольно.— И дальше что...

— Вот я и думаю, что дальше? — сказал Митя и замолчал.

Леша отключил горелку. Огромными щипцами захватил раскаленный кружок металла и швырнул его в бочку с водой. Оглушительно зашипело из бочки. Закурил. Шипенье стихло, пар растаял. Настала тишина.

— Споем? — предложил вдруг Митя.

— Про ложу бельэтажа? — спросил Леша.

— Ну почему про ложу? — обиделся Митя.— Вот, смотри...

Митя прокашлялся и начал тихонько, от смущения сильно фальшивя:

— Там-а-ам, за рекою,
та-а-аам, за голубою...

— Подтягивай,— пригласил он Лешу.

— Я не умею,— сказал Леша.

— Жалко,— огорчился Митя и замолчал.— Я вот сегодня ночью проснулся отчего-то. Утро уже было...

— Не понял,— сказал Леша.— Ночью или утром?

— Тебе это очень важно? — спросил Митя, горячась.

— Не очень,— сказал Леша миролюбиво.

— Так вот, встал и вдруг за окошком дерево увидел. Оно всю жизнь там стоит. А я его и не видел никогда. А сегодня вдруг увидел.

— Ну и что? — спросил Леша.

— Ничего. Стоит.

— Понимаю,— сказал Леша на всякий случай.

— Нет,— сказал Митя горько.— Не понимаешь. Я, может, через это дерево с мировой душой общался.

— Мировая душа, Митя, думаю — потемки...— сказал Леша и бросил окурок в бочку.— Ты к чему все это, правда?..

— Не знаю. Ни к чему,— сказал Митя вяло совсем.

— Да ты не обижайся,— сказал Леша, вымыл руки в бочке и тщательно вытер их о майку.— Я тут сам думал.

— Про что?

— Про дерево.

— Ну?..

— Ну и хреновину одну придумал. Для драмколлектива.

— Для драмколлектива? — удивился Митя.

— Да. Но не в этом дело...— сказал Леша и пошел в дальнюю глубину: куда-то, где стояло внушительных размеров сооружение, конкретные черты которого терялись в полумраке.

— Иди сюда,— позвал Леша.— Вот сюда сядь,— сказал он и показал на стул, стоящий посередине пустого пространства. И Митя сел. С потолка откуда-то Леша протянул две бечевочки и дал Мите в руки.— Когда я скажу «начали», аккуратненько одну потянешь, потом другую. Попробуй...

И Митя потянул. «Дзинь-дзинь» — раздалось где-то вдалеке за сооружением, нежно, тонко и далеко.

— Это что? — спросил Митя.

— Не важно. Звуки.

— Какие?

— Не важно. Дальние. А я тут сяду,— сказал Леша и тоже поставил себе стул с Митиным рядом. И тоже в руки бечевку взял.— Теперь давай так — ты два раза тянешь, я один. Понял?

— Понял,— сказал Митя послушно.

— Давай,— сказал Леша и махнул головой.

«Дзинь-дзинь»,— раздалось тихонько, и Леша послушал внимательно, склонив голову набок, потом потянул свой шнурок, и там, далеко где-то, ударило низко, звучно: «ба-амм...»

— Так,— удовлетворенно сказал Леша, прошел в полумрак, за ширму, вытащил книжку, потрепанную довольно, и деревянный пюпитр. Поставил пюпитр перед Митей, на него книжку положил. Раскрыл.

— Вот отсюда,— сказал он, ткнув пальцем в книжку.— По команде «начали» отсюда читать начнешь. Неторопливо. Понял?

— Отсюда? — уточнил Митя.

— Отсюда,— подтвердил Леша.— И бечевочки тяни. Раз-два — ты, «бомм» — я? Понял?

— Понял,— опять сказал Митя послушно и заглянул в книгу,— это кто, Ольга? — спросил он.

— Ты. Отсюда начнешь...

— Я? — удивился Митя.

— Ну не ты. Не важно...— пробормотал Леша, с усилием выволакивая древний граммофон с серебряной трубой.— Приступим,— сказал Леша и что-то повернул в полумраке. Будто бы вода побежала, зажурчала где-то. Леша сел на стул. Притихли. Вода плескалась негромко. Леша наклонился и поставил иглу граммофона на пластинку.

Пластинка зашипела. Но музыка не началась.

— Внимание,— сказал Леша. А из трубы, задумчиво и нежно, будто нереально,— начался старинный вальс. Сначала трубы вздохнули низко, потом тарелка серебряно звякнула, потом опять трубы: «бух-бух».

Леша крутанул какой-то рычажок, и под потолком начал двигаться вентилятор в виде пропеллера, медленно, в такт музыке раскручивался, и наконец, с низким гудением, завертелся стремительно, наполнив подвал ветром,— волосы Митины взлетели в воздух, затрепетали, и будто шум листвы послышался.

Вступили скрипки, и тогда Леша другой рычажок повернул.

Смутное сооружение, что было перед ними, медленно, неправдоподобно как-то стал заливать свет.

Сначала Митя не различил ничего — только блестящую, радужную поверхность перед собой; это стекло — сообразил он, музыка играла, ветер усиливался, свет прибывал и вдруг стал ослепительно-ярким.

За стеклом, сверкая, стекала вода. За потоками чистой воды осветился живой, трепещущий куст сирени. Листья бились под ветром, и огромные махровые цветы — синие — медленно покачивались. Зрелище было удивительное.

И музыка играла нежно.

Куст светился изнутри, был живым.

— Тяни,— прошептал Леша, и Митя потянул осторожно, тогда далеко где-то ударило — хрупко — «дзинь-дзинь»... И Мите неизвестно отчего захотелось заплакать, а Леша потянул свою бечевку, и Митиному тонкому звону ответило глубокое, густое «бо-о-ом...», и Леша сказал: «Начали», а музыка играла весело и печально.

— Милые сестры...— сказал Митя сиплым голосом, он заглянул в книгу и прочитал дальше:— Жизнь наша не кончена...— Остановился и продолжил: — Будем жить... А музыка играет так весело...— сказал и послушал. Из серебряной трубы лился старинный вальс, и огромный куст сирени сверкал в полумраке, трепещущий, живой.

Дул свежий ветер. «Тяни»,— сказал Леша, и Митя потянул. «Дзинь-дзинь»,— упало издалека, и Леша ответил.

Митя заглянул в книжку и прочел. «Еще немного, и мы узнаем, зачем живем...» — голос был глухим, Митя говорил без выражения, и трубы печально вздыхали. «Если бы знать...» — сказал Митя и остановился, удивленный тем, что читал, а Леша сказал: «Тяни» и Митя потянул: «Дзинь-блямм — бу-м-мм».— «Если бы знать...» — повторил он и замолк.

Музыка гремела, куст трепетал, по стеклу падала вода, они молчали, глядели перед собой.

Музыка смолкла. И тогда Леша остановил вентилятор. Ветер исчез. Но света не тушил он долго еще. Они сидели молча и смотрели перед собой.

Леша щелкнул рычажком.

Свет медленно потух.

Куст и вода — все погрузилось в темноту, исчезло, обратившись в темную груду неясных вещей.

— Это что было? — спросил наконец Митя.

— В драмколлективе в Клину «Три сестры» ставят. Ну, я им финал придумал. Куст этот, стекло, а впереди скамейка. Дождик, капает. А они говорят — стекла такого не достанем, это фантазия. Мы марлечку натянем. И потом, говорят, кустов такой величины не бывает. У нас за марлей березки расти будут. Я говорю — зулусы. Они — от такого слышим. На том и разошлись.

— Понимаешь, какая история вышла. Я помню, в войну я мальчишкой совсем в метеослужбе полка служил. Полк был женский. Девочки, знаешь, летали. Так вот, помню, девочка была одна, она в университете перед войной училась, на астрономии. Она погибла скоро... В сорок четвертом... Она мне как-то про Бетельгейзе рассказывала...

— Про что?

— Про Бетельгейзе. Ее увидеть можно. Так вот. Про Бетельгейзе, про Сириуса.

— Ну?..

— Про ход планет, короче. Про соответствия...

— Какие соответствия?

— Хода планет — нашему ходу... И я, вспоминаю, я однажды почувствовал, как земля у меня под ногами качнулась, двинулась, чувствую — вишу вниз головой, среди галактик и Бетельгейзе, понимаешь, на меня, висящего, влияет. Мы вместе крутимся, в связи... Я это помню...

— Понимаю,— опять на всякий случай сказал Леша.

— Девочку эту — Наташа ее звали. Сено им косил на матрацы... Потом все смутно как-то стало. После войны про Бетельгейзе и не вспоминал.

Леша молчал.

— Но слушай, я, когда читал и на куст сирени смотрел, подумал, может, правда,— не кончена жизнь... И когда в театре летал, тоже про это думал...

— А вообще-то, Митя, тебе домой надо бы. Они же ждут...

— Я, Леша, не могу домой сегодня...— сказал Митя мягко.

— Понимаю,— сказал Леша опять.— Давай тогда спать.

— Спи,— сказал Митя покорно.

Было воскресенье. Утро — яркое, ветреное. Тепло было.

Митя и Леша стояли под цветастым полотняным тентом, у мраморного круглого столика. Леша пил пиво. Митя — молоко. Сосиски жевали. Рядом был вход в метро, и автобусы останавливались тут же во множестве — загородные их пути начинались отсюда. Народ толпился — воскресный, оживленный. Хлопал над головой разноцветный тент. Где-то женщина смеялась громко.

— Воскресенье — день веселья...— сказал Леша озираясь.

А Митя промолчал.

— Я на службу,— так же бодро сказал Леша.— Ты — домой?

— Я не знаю,— неуверенно сказал Митя и поглядел в сторону.— Может быть.

Из-за Лешиного плеча Митя видел огромное поле, и куст стоял неподалеку. У куста на траве прямо сидели трое мужчин в белых рубашках, пили пиво из кружек,— дети бегали рядом, звонко крича. Дул ветер, и трава качалась до самого горизонта. Здесь кончался город и дальше — синий лес.

— Вот тебе телефоны,— сказал Леша и протянул бумажку.— Это в Оперном, это — Парк культуры. Я с утра в парке,— перекушу — и в Оперный. А ты домой?..

— Домой...— выдохнул Митя.

— Вот и замечательно,— радостно прокричал Леша уже на ходу.— Ты позвони... В гости позови... С семьей познакомь...— Он протискивался сквозь чьи-то плечи, и летние зонтики, и цветастые платья женщин.

Митя остался один.

Траву гнал до горизонта свежэий ветер. Дети кричали звонко и бегали друг за другом — спотыкаясь, падая и визжа.

Митя поставил стакан с недопитым молоком, аккуратно вытер салфеткой губы и спустился по откосу, поросшему трáвой, в поле. Тут оно было. Рядом совсем. Шаг ступи.

И он ступил.

Митя шел по тропинке в поле. Ветер трепал ему плащ, и трава шелестела.

Он остановился у кольцевой — здесь опять было шумно, мчались машины, развивая скорость. С громким ревом — над головой почти — реактивный самолет, и можно было увидеть бесчисленные окошки его, и надписи, и цифры прочитать.

Митя перебежал шоссе.

Дорога шла перелеском, оборвалась неожиданно, и Митя вышел на мостки.

Временный причал. С зеленой будкой. Река открылась и простиралась далеко — широкая довольно,— а ветер был здесь крепче и гнал по всей поверхности белые барашки вразнобой,— пену срывая. Там, на той стороне реки, лес синел, и песчаная отмель шла от леса к реке, а у отмели, едва слышно отсюда, тарахтела землечерпалка.

У причала стояла низкая барка с деревянным рулем на корме. Руль был стар, сбит из досок — доски почернели от времени. На корме возился с мостиками молоденький парень в вылинявшей тельняшке — единственный член экипажа. Он же матрос, он и командир.

— Ты не туда? — спросил Митя, не спросил, прокричал, ветрено было, оттого шумно. Или это мотор самоходки работал.

— Туда,— крикнул ему парень.

— Возьми с собой,— крикнул Митя.

— Сигай.

И Митя сиганул. Барка отошла от пристани.

Теперь плыли по реке. По самой ее середине. Ветер не утихал. Барка мягко ткнулась носом в песок отмели. Митя спрыгнул. И пошел. За ботинками оставались влажные следы. В стороне работала землечерпалка. Песок качала. В баржу.

Митя медленно, гуляя будто, шел по перелеску. Ветер гулял высоко где-то, в вершинах деревьев,— терзая макушки, сюда же вниз, к Мите, долетал лишь слабый шум и был ему приятен. Лес густел, Митин плащ покрылся вздрагивающими солнечными пятнами. Лес оборвался внезапно.

Большая поляна, поросшая высокой травой, открылась перед ним. Трава двигалась от ветра. Поляну со всех сторон окружали деревья — ольха, тальник, тополь, некрупные дубы. В стволах берез путалась жимолость, листья осин трепетали без ветра, сами по себе.

Митя, блуждая, пошел по полю. Под ногами звякнуло, и Митя поглядел. В траве валялись две ржавые колодки — такие ставят под колеса самолета. Для устойчивости. Это Митя помнил с давних пор. С войны.

Митя сел на траву. Сорвал травинку. Сунул в рот. Пожевал. Прислонился спиной к стволу дерева. Полуприлег. Но глаз не закрывал.

Так сидел он долго. Трава окружала его — пестрая, свежая,— бросала на его лицо рябые, дрожащие тени — слабые совсем, паутина будто,— покачивалась, вставала перед его глазами, касалась щек.

Митя глядел в пустое небо. Большие облака медленно двигались над ним. Облако — прелесть, облако — слон, облако — материк...

Старая детская игра.

Время шло,— и было ощутимо только тихим этим, ленивым движением облаков.

Митя не услышал — почувствовал, как в ровный, безмятежный шум и шорох летнего дня вошел посторонний звук. Со стороны солнца снижался самолет. Впрочем, этого не видно было, просто по солнцу мелькнула тень. Митя насторожился, поднял руку, прикрыл глаза от ослепительного света.

И лишь тогда увидел его — штурмовик времен минувшей войны. «ИЛ» снижался, делая плавный круг над полем. Он шел рывками, иногда бесшумно проваливаясь, безвольно планируя к земле,— вдруг мотор начинал работать, самолет взлетал.

Митя встал. Потом выкинул вверх руки и медленно опустил их перед собой.

Делал летчику знак.

Никакого удивления Митя почему-то не испытал. Самолет мягко спланировал в траву, прокатился, бесшумно подпрыгивая, и косо встал. Митя подбежал, полы плаща его развевались.

Летчик открыл фонарь. Скинул шлемофон. Светлые волосы сразу схватил ветер. Секунду летчица сидела неподвижно.

— Наташа...— удивился было Митя, но девушка посмотрела на него без улыбки, и он как-то сразу удивляться перестал.

Отжавшись от кабины руками, она выкинула ноги на крыло и, бесшумно скользнув по нему, спрыгнула в траву. Выцветшая офицерская гимнастерка, галифе, сапоги и старая кожаная куртка поверх гимнастерки. Издали она походила на мальчика.

Молча полезла под брюхо самолета — Митя следом,— подтянулась и спрыгнула на другое крыло. Митя стоял внизу.

— Помоги, Митя...— сказала Наташа, и Митя увидел на руках у нее обмякшее тело, одетое тоже в офицерскую летную форму.

Несли тело по полю, к роще. Наташа подхватила под руки, Митя держал ноги. Нести тяжело было. Жарко.

Вошли в рощу. Слабая тень отдавала прохладой. Митя глядел на лицо убитой. Была она коротко стрижена — и тоже походила на мальчика. Даже вблизи. Шлемофон болтался, цепляя траву.

— Господи, это Клара...— опять удивился было Митя.

— Клара,— без выражения сказала Наташа.

Раскаленный южный день обжег лицо, жаркий воздух хлынул в легкие, охрипший, многоголосый рев моторов оглушил сразу — страшный пронзительный рев, сбивающий с ног.

Аэродром был рядом, за рощей. Взлетные полосы уходили прямо. «Это море, — сразу вспомнил Митя.— Тамань».

Самолеты срывались со взлетной полосы и растворялись. Взлетали ракеты. Где-то стреляли — оглушительно, громко,— но взрывов видно не было.

Тело Клары они опустили в траву прямо у взлетной полосы. Люди сбегались, образуя тесный круг, молчали. Митя поднял глаза и увидел щетинистого, тощего подполковника. Но тот, казалось, удивления не выказал.

— Чего стоишь? — прокричал он вдруг ему зло.— Иди. Тебе Знахарчук поможет...

Рыли землю у самого леса. Земля была ссохшаяся и твердая. Знахарчук, отстегнув ремень и повернув пилотку боком, рыл напротив. По их лицам тек пот. Митя на мгновение обернулся.

Люди у взлетной полосы стояли все так же неподвижно. Самолеты ревели, взлетая. Был полдень.

Потом Митя запомнил хорошо, как стрельнули из маленького пистолета в воздух, но звука выстрела не услышал. Моторы ревели беспрестанно. Молоденькие девочки, большинство стриженные,— все в выгоревших, белых почти офицерских формах. Наташа была среди них. Стук земли о деревянную крышку, напротив, он слышал хорошо...

...Слышал он его и теперь, когда они с Наташей снова шли через рощу. Потом звук стих. И рев моторов, отдаляясь, замолк. Они шли рядом, несли канистры. По две штуки. Вышли на поляну.

Самолет стоял неподвижно. Тихо было. Трава шелестела. Они подошли к машине, стали заливать бак. Наташа влезла в кабину.

— Отойди, пускаю!..— крикнула она, и Митя отошел, мотор чихнул, медленно крутнулся винт, потом быстрее. Плащ раздулся.

— Ты когда назад?..— прокричал Митя, перекрикивая шум моторов.

— Вечером...— крикнула Наташа и помахала рукой.

— Я тебе молока принесу!..— прокричал Митя.

— Накормят!

— Принесу! — опять проорал Митя.— И булку!

— Ладно,— крикнула Наташа и впервые улыбнулась чуть-чуть.— Колодки! — крикнула она, Митя понял и вытащил из-под колес колодки, отбежал.

Самолет развернулся, прыгая, пробежал по траве, взлетел и исчез.

Митя остался стоять посередине поля. Тишина. Облака шли. Гудел шмель. Трава качалась, листва шелестела. Колодки были в руках.

День клонился к вечеру, но солнце еще высоко было. Тепло, ветер поутих. Та же дорога. Отмель. Река. Землечерпалка не работала. Барки не было. Недалеко за будкой тянул дымок. Митя обошел будку. Горел костер. На кирпичах стоял медный таз. Рядом сидел на корточках старик, несмотря на жару — в телогрейке. Старик мешал в тазу ложкой. Он варил варенье.

— Ты кто? — спросил его Митя.

— Сторож,— миролюбиво ответил старик.— А ты кто?

— Прохожий.

— А, ну-ну...— сказал старик.

— Баржа скоро будет?

— Ее и вовсе не будет,— сказал старик, помешивая варенье.

— Это как так не будет? — вспылил Митя.

— Рабочий день кончился, баржу на прикол, и айда...— сказал старик, неопределенно показал направление, куда «айда».

— А как туда попасть? — и Митя показал рукой на ту сторону.

— А хошь, сплавай! — сказал старик опять миролюбиво.

— А по суху? — спросил Митя.

— Тогда по понтону...— сказал старик и махнул рукой вдаль.

— Далеко?

— Километров пять, а может, восемь... Недалеко.

Митя повернулся и пошел.

— Эй! — крикнул ему старик в спину. Митя уже далеко был.

— У тебя мотоцикл есть? — опять крикнул старик.

— Нету.

— Тогда велосипедом разживись! — крикнул старик.— Чего ноги бить!

Мост из ржавых старых понтонов стоял на воде низко. Когда Митя шагал по нему, вода заливала ботинки. Понтоны скрипели.

На другом конце поля внезапно, как далекий мираж, возникли длинные белые дома. Теперь они и в самом деле походили на корабли.

Огромное небо над ними. Спутанные облака. Митя шел в город.

Прежняя, московская жизнь началась сразу же. Стоило только Мите ступить на бетонку Окружного шоссе, и уже как будто и не было никогда ни реки, ни баржи, ни поля с зеленым самолетом — ничего, а был только этот раскаленный жарким днем город, взмокшие лица прохожих, зыбкий воздух, колеблемый от жары, бесконечный поток машин, и милиционер свистел, и две копейки проваливались в автомат, как в бездну, а будка напоминала барокамеру.

— Да,— сказал Митя.— Это я. Не сомневайся... А это у меня от жары голос склеился. Света...— начал он, но тут на него обрушился такой поток слов, что Митя отвел трубку на расстояние...

В руках у него была авоська, в ней пяток бутылок молока и большой белый батон хлеба.

Переждав, он сказал не горячась:

— Катю позови...

— Да,— сказала Катя.— Я тебя слушаю.

Она сидела у телефона босая, в легком платье. Все окна в квартире раскрыты, сквозняки по ней гуляли, раскачивались занавески, хлопали форточки, высоко поднимались углы скатерти, кружили по комнате какие-то листки, плавно касались стеклярусного абажура, и он тихо звенел.

Света, Митина жена,— простоволосая, тоже босая, листала журнал, посматривая на Катю.

— Хорошо, папа,— говорила Катя.— Я постараюсь. Дай-ка я запишу адрес. Медленнее, а то тебя плохо слышно.

— Так,— она записала на журнале, молча взяв его из рук матери.— Жди. Все поняла. Между пельменной и букинистическим.

Митя звонил из автомата, который стоял точно между двумя этими вывесками. Двери открывались — закрывались. Из пельменной люди шли в букинистический. И наоборот. От книг — к пельменям и пиву. И Митя, отдышавшись после духоты телефонной будки, повеселел, разглядывая это перемещение — от пищи духовной к плотской. И сам вдруг внезапно ощутил жуткий голод — рванул в пельменную, с ходу выхватил две тарелки пельменей, горячих, залитых сметаной, волшебную ледяную бутылку пива, помидоры — прямо из-под крана, ярко-красные, крупные — разломи и в соль макай, а рядом толкаются, задевают локтями, жадно пьют, едят,— голоса — громкие, лица — летние, разговоры — футбольные. Все хорошо.

— Погоди! — Катя остановила руку матери и — в телефон: — Олег?.. Наконец-то... Ну, как? Мне абсолютно все равно, какой... Лишь бы на колесах...

— Ты что, всерьез намерена доставать ему велосипед? — спросила Светлану дочь.

— Нет...— говорила Катя в телефон.— Тандем не подойдет... Олег, у меня честное слово нет времени... Срочно...

— Ты что, не слышала, как у него язык заплетался? — возбужденно спрашивала Светлана.

— У кого? — поинтересовалась Катя, зажав мембрану трубки.

— У отца.

— Нет,— сказала Катя очень серьезно.— Это от жары. Он меня предупредил.

— Ах, даже предупредил! — продолжала Светлана тем же тоном.— Скажите, какая воспитанность! Сколько такта! Неподражаемо! Предупредил! Браво! — все продолжала Светлана и даже похлопала в ладоши.

Но Катя ее уже не слушала.

— Вот что,— приказывала Катя в трубку.— Это меня не касается. Доставай где угодно. Уведи, упроси, обменяй!

— Где он? — спросила Светлана грубо.

— Кто? — сделала вид, что не поняла, Катя, опять мембрану прикрыв.

— Отец.

— Где-то между букинистическим и пельменной.

— Катя. я не вижу причины для водевильного настроения!— крикнула Светлана.

— Извини, пожалуйста...— сказала Катя в трубку и матери потом: — Ты можешь на меня недолго не кричать? В интересах дела? — и в трубку: — Я жду. Мгновенно. Всё.

Светлана тут же стала набирать нужный ей номер.

— А ты кому? — спросила Катя, а мать не ответила.

— Гоша? — наконец сказала она.— Да, я. Он звонил только что... Что — слава богу? Я в ужасе. Он велосипед просит. Что? Вот именно велосипед. Немедленно приезжай. Это все очень серьезно,— и положила трубку.

Сквозняки все гуляли по квартире — развевались шторы, бумажки летали, звенел стеклярус.

— Содом,— твердо сказала бабка из своего угла.

Митя стоял в букинистическом. Здесь тишина, полумрак, ровный шум вентиляторов, книжные полки от пола до потолка, девушка-продавщица — милая, в черном халатике с кружевным воротничком — сидит на стуле на фоне золотых тиснений, обмахивается журналом. И слышно, как страницы журнальные шуршат.

Рай. И слова другого нет. Том раскрыт. Тончайшую бумагу поверх какого-нибудь факсимиле сдвинуть. Прочесть невзначай: «Нет. Не черкешенка она». Именно так.

— «Нет. Не черкешенка она»,— и вправду прочел Митя вслух.— Что это? — спросил у девушки, и девушка махать журналом перестала.

— Пушкин,— сказала она, на корешок глядя.

— «Нет. Не агат в глазах у ней»,— продолжил Митя.— Видите? — он показал девушке страницу.— Ответ Ф. Т. Кто такая, почему не знаю? Стоп! — обрадовался он.— Сноска. Загадка Ф. Т. Так... Агат. Минерал. Отличается красивым черным блеском.

Девушка улыбалась, смотрела хорошо. Можно было сколько угодно говорить и что угодно и книжки смотреть, а то и молчать...

Время шло. Митя нервничал. Ожидал у будки. Раскаленное солнце уже упало куда-то за ближние дома, улица опустела, но жара не спадала.

Они приближались к нему, через дорогу. Катя вела велосипед. Гоша шел рядом. Несколько позади — Светлана. Им повезло, что никакого движения в этот момент не было. И они могли свободно улицу переходить.

Митя все на дочь смотрел, на ее вскинутое платье, на тоненькую руку, ведущую велосипед.

— Гоша,— сказал Митя, когда они приблизились вполне.— Привет.

— Здравствуй, Митя,— сказал Гоша и пожал ему руку.

— Спасибо, Катя,— сказал Митя, принимая велосипед.

— Не за что,— сказала Катя, разглядывая отца.

— Здравствуй,— сказала Светлана со значением.

— Здравствуй,— ответил Митя просто.

— И куда ты на нем поедешь, если не секрет? — спросил Гоша.

— Секрет,— сказал Митя.

— Хорошо,— сказала Светлана.— Я могу попросить тебя на два слова?

— Можешь,— сказал Митя.— Говори.

— Отойдем? — спросила Светлана.

— Хорошо,— сказал Митя смиренно.— Подержи,— и передал велосипед Кате.

Перешли на другую сторону улицы и встали. Вернее, Светлана встала, Митя присел на красную трубу-ограждение. Болтал авоськой с молоком и хлебом.

— Это что? — спросила Светлана и показала глазами на авоську.

— Это хлеб,— ответил Митя.— И молоко.

— Прекрасно,— сказала Светлана.— Уже кормилец?

— Кормилец,— ответил Митя согласно.— В некотором смысле. Но не в том...

— В каком — не в том?

— Не в том, каком ты думаешь...

— А в каком я думаю?..

— В прискорбном смысле аморалки...— объяснил Митя.— Думаешь?

— Думаю,— сказала Света.

— Это у тебя от жары...— посочувствовал Митя.— Ты извини, время дорого. Я пойду. Можно?

— Ради бога,— сказала Света.

— Ты не волнуйся,— попросил ее Митя и перелез через трубу.— Это мне нужно. Понимаешь?

— Нет,— сказала Света.

— Очень жаль,— сказал Митя и пошел через улицу. Остановился, вернулся.— Ты извини,— опять сказал.— У тебя денег нету? Сколько-нибудь? С трешкой ушел... Кончились...

— Экономно живешь,— похвалила Светлана.— Вот. Больше нет. Пятерка.

— Выше крыши,— сказал Митя.— Спасибо.

— Митя...— сказала тогда Светлана мягко.— Что с тобой? Я понимаю, ты мог обидеться... Этот разговор...

— Чепуха...— сказал Митя.

— Но тогда что же все это значит? Велосипед? Деньги? Объясни...

— Хорошо,— сказал Митя.— Без велосипеда могу и не успеть. А баржа туда ночью не ходит. И с продуктами там плохо.

— Какая баржа, Митя? — спросила Светлана.

— Самоходная,— сказал Митя.— Песок возит...

— Пойдем домой, Митя...— слабо попросила Светлана.

— Я не могу,— сказал Митя.— Не могу еще... Понимаешь?

— Нет,— сказала Светлана.

— Ты извини, но я пойду. Мне нужно. Вот так.— И Митя провел себе по горлу рукой.

Улицу перешел неторопливо. Катю поцеловал. Гоше дружески встряхнул руку. Сел на велосипед и поехал, виляя сперва — может, пакет с молоком мешал или с непривычки,— освоился быстро и растворился. На улице пусто было. Воскресенье.

Вечер.

Он ехал через понтонный мост. Поскрипывал велосипед. Хлюпала с понтона вода. От реки к берегу — к намокшим в воде кустам — и дальше сквозь них — в поле, к стогам — к блестящему серпу молодого месяца — тянул туман...

...Он ехал по полю, по едва уловимой чутьем дорожке, а велосипеда сквозь туман не было видно — плотный туман стоял над полем, над травами,— двигался неторопливо, клочками, и со стороны казалось, что Митя плывет в нем по пояс,— и только скрип давал знать о том, что не плывет он вовсе,— нет, конечно, на велосипеде едет, зная куда. Туман был неровен — иногда выплывал синий куст, но тут же скрывался в пелене,— стог стоял, наполовину скрытый,— тихо. Осень близкая — прохладно вечерами. Людей же будто и вовсе нет, ни людей, ни селений — до горизонта,— ни огонька, туман, кусты, стога и месяц — серп. Вдруг послышался шум, он нарастал, становился мощным, и Митя сразу понял, что за шум,— повернул голову, велосипед завихлял, и Митя едва не свалился,— штурмовик пронесся низко над головой — и Митя заорал: «Здесь я,— здесь»,— пакетом с молоком замахал,— самолет взмыл вверх и повернул, над туманным полем делая круг... Митя нажал на педали, встал на них, как гонщик,— и все авоськой махал и орал: «Зде-е-есь!»...

Он вкатился на поляну, все еще крича,— и самолет с другой стороны мягко шлепнулся в траву и запрыгал бесшумно. Лязгнул фонарь. Наташа соскочила с крыла и оказалась по плечи в тумане. Повела руками и засмеялась. Эхо повторило ее смех.

— Ты чего? — спросил Митя.

— Смешно,— сказала Наташа.— Как в бане...

— Ага,— сказал Митя, и они пошли — Митя по пояс в тумане, Наташа по плечи. Шли молча. Наташа впереди, Митя — поотстав. Наташа сказала: «Ай!» и исчезла. Митя остановился. Вокруг — куда ни погляди — синий туман и деревья едва угадываются — чернильные на голубом.

— Наташа? — спросил он, но никто не ответил.

Куковала дальняя кукушка.

— Наташа? — повторил Митя, не на шутку напугавшись исчезновения.

Он нырнул в туман — растворился, исчез,— пусто стало, потом вынырнула его голова, и он опять крикнул отчаянно: «Ты где? Перестань...», и снова нырнул, и снова появился и орал: «Наташа» — тогда, за спиной где-то, опять раздался тихий смех.

Она крикнула: «Обманули дурака»,— хлопнула в ладоши — там, на другом конце поля. Фигурка ее была слабой частью тумана, голубоватым сгустком...

...Шли через рощу, и Наташа пила молоко.

— Вкусно...— сказала она, кинула пакет и вытерла рукавом губы.

— Еще пей,— говорил Митя, скусывая уголок пакета.— Пей...

— Ты спятил,— сказала ему Наташа.— Я ж умру. В страшных муках. От заворота кишок...

И тут снова страшный рев двигателей оглушил их, и дальние взрывы, и моря шум...

...Ночной аэродром в Тамани. Самолеты взлетали, растворяясь,— садились, двигатели глушили и рядом заводили вновь, гнали на предельных оборотах. Несли ящики с патронами, копошились в темноте на стремянках, в брюхах машин, копались, орали, матерились,— летчицы хлебали из мисок в кабинах, взлетали ракеты, машины срывались и уходили, чтобы вернуться или навсегда остаться там — в черном провале ночи.

— Эй! — крикнул ему Знахарчук, солдат, с которым днем они могилу рыли.— Давай пособи!

— Я тут...— сказал Митя Наташе и махнул головой. Она ему согласно кивнула. Митя уцепился за другой конец тачки, и они выволокли ее из рыхлой земли и покатили. На тачке был бомбогруз, и Митя понял и вспомнил это сразу.

— Ложись! — закричал кто-то в полутьме, и они со Знахарчуком упали на землю, над их головами скользнула темная тень самолетного крыла. Где-то в стороне рвануло, взрыва Митя не увидел, но рвануло громко — рядом, это было ясно,— «Мать их в гроб! — крикнул Знахарчук.— Может, нащупали, падлы...», а Митя не сказал ничего, волокли тачку дальше, по бетонной полосе уже, а моторы выли, и машины уходили в ночь.

Ночь продолжалась. Там, за проливом, шел бой. Машины возвращались изодранные осколками, пробитые пулями. Моторы не успевали остывать, а механики уже латали крылья, подвешивали бомбы, заправляли двигатели — и снова над взлетной полосой вспыхивала ракета. Механики — с черными от усталости лицами — выбивались из сил, людей не хватало, и каждые лишние руки были нужны. А руки у Мити были хорошие, они все тогда умели — и бомбы таскать, и подвешивать двигатели, и быстро заменить разрушенную стойку шасси.

Всю ночь — о, она была бесконечной — Митя жил боем: принимал разбитые машины, бегал с носилками, таскал тяжелые ящики, ругался, кого-то торопил, говорил «слушаюсь» и ничем уже не отличался от аэродромной команды — черный, охрипший. Только вот разве плащ.

— Ложись! — опять заорал Знахарчук, и Митя опять упал на землю и опять где-то рядом совсем ухнуло, но тут же громко крикнули: «Встать!», и Митя встал. Начинало светать уже, далеко на горизонте светлела полоска неба, тени засинели, подполковник кричал яростно, шея дергалась.

— Какого черта валяешься! — кричал.— Ты почему не на месте! Пять утра — у меня сводки нет! Под суд! В штрафную! Марш на место, через тридцать минут сводку! Мне! Лично!

Митя, задыхаясь, бежал к берегу. Его плотик был там. Он оттолкнулся ногой, и — в ботинках, в плаще — оказался в воде, вылез на плотик, толкался багром, потом веслом греб,— плотик уходил в море,— и низко над головой пролетали машины, и ветер от винтов рвал одежду на нем.

Над плотиком бьется наконец радиозонд, упруго покачивается. Митя крепит аппаратуру. Шар рвется из рук. Плот прыгает под ногами, готовый опроки-

нуться. Плот неуправляем, и волны относят его от берега все дальше. Ноги заливает волна.

Еще мгновение, и шар наклонно уходит в высоту — в небо,— исчезает в темноте, и тут же Митя видит: над морем, над аэродромом, подвешенные на парашютах, зажигаются яркие огни,— и аэродром, и машины, и люди — полосы и строения,— море и плотик и он — он сам себя в этот миг ясно со стороны увидел — маленький на плотике, видный отовсюду,— все заливает ослепительный свет. Тут же разрывы грянули,— полыхнуло огнем в полнеба. Бензин — сразу понял Митя,— нащупали, падлы,— вспомнил он Знахарчука, и тут же рядом ухнуло, плот качнуло высоко, и Митя упал, по плоту распластавшись: руки-ноги в стороны.— Опять ударило, плотик швырнуло, и больше Митя не помнил ничего.

Пришел в себя на аэродроме уже.

— Вот...— говорил он и тянул бумажку,— сводка вот... Десять минут задержки... Бомбежка...

С плаща капала на бетон вода, и он стоял в луже. Подполковник смотрел мимо него. Полыхал огонь, и было светло, Митя понять не мог отчего, то ли пожар, то ли утро.

— Хорошо...— сказал подполковник, взял бумажку и не глядя, сунул в карман,— на шестой беги... Тушить надо...

Огонь обжигал глаза, дышать было нечем — горечь и бензиновый смрад,— кишку удерживали вчетвером, хлестала вода. Рядом горела машина...

— Где девятнадцатый?..— прокричал Митя.

— В полете,— ответили.

— Сколько еще горючего?..

— Полтора часа...— сказали, и Митя запомнил — «полтора часа».

«Полтора часа... Полтора часа...»

Утро. Митя спал, свернувшись, в плаще и ботинках. Солнце поднялось, светило сквозь стволы и листву сюда, на поляну.

«Полтора часа»,— снилось ему, но глаз он не открывал, а со стороны солнца опять мелькнула тень, и штурмовик, сделав круг, мягко плюхнулся в траву, пробежал по поляне, встал. Фонарь щелкнул. Наташа была на земле. Митя спал. Она подошла к нему и дотронулась до воротника. Митя дернулся, сел, озирался.

— Заснул, родненький?..— спросила Наташа.

— Ага...— сказал Митя огорченно.— Я ждал и вдруг...

— И я теперь...— сказала Наташа.— Спать... до вечера... До ночи... Спать...— говорила она и уходила, исчезала между деревьями, а Митя сидел на поляне один. Самолет стоял рядом.

Митя ехал по полю на велосипеде в сторону города. Солнце поднималось. Дома стояли на горизонте белые, утренние.

— Он наверху по-моему...— сказал Мите вахтер.— В большой декораторской... С утра небо раскрашивать должен...

И Митя пошел наверх.

Зал над сценой был очень низким, но и большим. «Вроде как в спичечном коробке», — подумал Митя. Во всю огромную его площадь по полу было расстелено полотнище. Леша — босой, штаны закатал до колена — переступал по полотнищу ногами, как полотер — где быстро, где медленно, будто танцевал. Время от времени выкрикивал «сюда», и помощник — он вне полотнища стоял, на дощатом полу,— размахнувшись, выхлестывал на полотнище ведерко синей жидкости. «Это краска небесная»,— соображал Митя.

— Леша, привет! — сказал Митя.

— Здрасьте! — сказал Леша, но танца не прекратил.— Ты где шатаешься?

— Выйди на минуту! — попросил Митя.

— Исключается,— сказал помощник.

— Ты покури,— сказал Леша.— Десять минут.

Митя стоял. На танец глядел,— помощник опять ведро краски на полотнище швырнул.

Курили у винтовой лестницы.

— Где ты шатаешься? — опять спросил Леша.

Митя смолчал.

— Она с ума сходит,— сказал Леша.— И все шишки на меня.

— Кто? — не сразу сообразил Митя.

— Светлана. Она мне звонила. И сюда приезжала. Я обещал, что ты, как появишься, позвонишь сразу. Ты понял?

— Понял...— сказал Митя.— Ты бы мог для меня сделать одну вещь?

— Какую вещь?

— Ну, не совсем для меня. Для одного хорошего человека. Очень хорошего. Что-нибудь выдающееся. Ну, вроде того куста...

— Какого куста?

— Сирени. Помнишь, ты мне дома показывал...

— Помню.

— Только куст нельзя. Не дотащить. Это на поляне. За рекой. Тут не куст надо...

— А что?

— Я не знаю. Ты придумай. Чтобы петь и плакать...

— Чтобы петь и плакать? — задумался Леша.

— Ну да. А человек очень хороший. Ему надо. Понимаешь?

— Понимаю...— сказал Леша, мало что понимая.— Фейерверк можно, фигурный, с россыпью...

— Это хорошо,— обрадовался Митя.— Хотя нет. Грохоту много.

— Можно и без грохоту...— сказал Леша.— Малошумный фейерверк фигурный. С россыпью.

— С россыпью,— повторил Митя.— Замечательно.

— Хорошо,— сказал Леша.— Я сделаю. Жене позвонишь?

— При чем тут жена?

— Она тоже человек. И тоже хороший, наверное...

— Наверное,— сказал Митя.

— Ты мне, я тебе. Так и договоримся.

— Здравствуй,— Света старалась говорить в трубку просто, без раздражения.— Спасибо, все в порядке. Как у тебя?

— Как у него? — спросила бабка.

— Ах, хорошо. У него хорошо,— объяснила матери Светлана.

— Слава богу.

— Ничего особенного не случилось. Тебе с работы звонили. Интересовались, не болен ли. Я сказала, что совершенно здоров. Ну да. Как в воду глядели. Тебя срочно просил зайти Онаний Ильич. Вот, собственно, и все.

В зрительном зале было прохладно. Зал был пуст. На сцене полумрка. Кирпичная стенка белела. Сверху спускали огромное полотнище. Рабочие тянули снизу.

— Правый край крепи! — кричал Леша.

Митя подошел и встал рядом.

— Позвонил? — спросил Леша, глаз от сцены не отрывая.

— Позвонил,— сказал Митя.

— Ну и что?

— Все ничего, слава богу. На работу зайти надо.

— Конечно, надо,— рассудил Леша.

— Зайдем? — спросил Митя.

— Зайдем...

На сцене молотками застучали.

— Дайте свет,— крикнул Леша.— Полный.

Хлынул свет. И там, где только что была стена, тьма, кирпичи, открылось небо — летнее, в больших облаках — воздух, синь, простор.

— Все-таки ты гений,— сказал Митя.— На тебя положиться можно.

— Эх! — сказал Леша.— Левый угол затоптан. Это ты меня сбил.

— Извини,— сказал Митя.

Небо открывалось перед ними — бескрайнее...

Прошли по институтскому парку. Трава, птички пели. Митя вел велосипед. Леша с чемоданом. Подошли к стене, к листу железному с надписью «Не курить». Тут рядом скамеечка стояла.

— Он сейчас выйдет,— сказал Митя.— Я позвонил.

Сели на лавочку.

— Ты здесь работаешь? — поинтересовался Леша.

— Здесь.

Лист вздрогнул и, погромыхивая, стал подниматься. Из черноты вышел Онаний Ильич.

— Здравствуй! — сказал он дружественно и протянул руку.

— Здравствуйте! — вежливо ответил Митя и руку пожал.

— Пойдем ко мне? — предложил Онаний Ильич и показал рукой в дыру.

— Лучше здесь поговорим,— сказал Леша.— На воздухе.

— Можно и здесь,— согласился Онаний Ильич, а Леша нажал кнопку. Лист ухнул об землю. Опять тихо стало.

— Это Леша,— сказал Митя и показал на Лешу, а Леша встал.— Вы его помните, наверное.

— Как же... как же...— сказал Онаний Ильич, но радости в голосе не выявил.

— При нем можно все,— твердо сказал Митя.

— Все? — спросил Онаний Ильич.

— Мне, собственно, отпуск нужен. На неделю хотя бы. За свой счет.

— Понимаю,— сказал Онаний Ильич.— Присядем.

Присели.

— Как ты себя чувствуешь, Митя? — спросил Онаний Ильич, и в голосе его было участие.

— Спасибо, ничего,— ответил Митя вежливо.

— А выглядишь неважно,— взгрустнул Онаний Ильич.

— А как я должен выглядеть?

— Лучше,— твердо ответил Онаний Ильич.— И потом, Митя, я обещал твоей жене, Светлане обещал, что покажу тебя врачу. А слово не воробей, Митя,— вылетит — сам знаешь, как дальше... Это не страшно вовсе... Он мой друг... Вернее, друг моего сына... Чудный специалист и остроумнейший человек... Вы подружитесь, честное слово... Ничего страшного, конечно... Переутомление... Жара... И этот барабан...

— Какой барабан?

— Да вот в театре. Давний, а все-таки ушиб. Проверить надо... Митя, я тебя прошу, по-товарищески. Сходим, и все. Хочешь в отпуск?

— Хочу.

— Вот тебе и основание. Ты со мной к врачу, а я тебе отпуск. Идет?

— Идет,— сказал Митя.— Ради бога.

У ворот клиники встретились: Светлана была с Катей, и Гоша почему-то пришел тоже. Велосипед вел Онаний Ильич, Митя с Лешей шли чуть позади. Поздоровались приветливо. И пошли по дорожке к зданию. Здание было старо как мир. Екатерининских, должно быть, времен.

Врач, и вправду был человеком симпатичным. Чуть младше Мити, толст и, по всему видно, добр. Очень чистенький врач, вежливый и грустный. Он постукал ему легкие, послушал сердце, просил показать язык. Митя выполнил все послушно.

— Замечательно,— сказал врач. — Закройте глаза. Крепче. Вытяните руки.

Митя закрыл глаза и руки вытянул.

— Не дрожат? — спросил, глаз не открывая.

Врач не ответил.

— Постарайтесь коснуться указательным пальцем глаза...— попросил врач, и Митя коснулся.

— Замечательно,— сказал врач.

— А молоточки? — спросил Митя.

— Какие молоточки? — удивился врач.

— Чтоб колени дрыгались.

— А, эти...— протянул врач печально.— Нет. Молоточков нам с вами не надо.

Онаний Ильич, Светлана, Катя, Гоша, Леша стояли группкой у открытого окна. Оттуда, из парка, дул свежий ветер.

— Очень хороший врач...— говорил Онаний Ильич.— Из молодых... Уже кандидат... У него отделение в клинике...

— Только не в клинику! — испугалась Светлана.

— Что вы! — успокоил Онаний Ильич.— Его и не положат... Капельки дадут... Витамины... Я сам принимал...

Помолчали.

— А главное — бег...— сказал Онаний Ильич.— Бегать и бегать... Трусца... Открытие века...

Помолчали.

— Цирк,— ни к кому не обращаясь, сказала вдруг Катя.

Митя и доктор сидели друг против друга. Глядели внимательно, дружелюбно.

— Физически вы вполне здоровы,— приветливо сказал доктор.— Во всяком случае по внешним показателям. Что вас, собственно, беспокоит?

— Меня? — удивился Митя.— Ничего.

— Замечательно,— сказал доктор.— В таком случае, так сказать, чем же обязан?..

— Это их, вероятно, беспокоит...

— Кого их?

— Родственников...— сказал Митя неопределенно.— Сослуживцев...

— Нет дыма без огня...— вежливо сказал доктор.

— Резонно,— обидчиво сказал Митя и замолчал.— Быть может,— сказал потом он скучно.— Вы извините, доктор, с вами можно говорить серьезно? Без дураков?

— Вполне...— сказал доктор обрадованно и сложил на столе руки, приготовившись слушать.

— Сколько вам лет, доктор?

— Тридцать шесть.

— А как у вас со смутной тревогой,— спросил Митя,— с предчувствиями?..

— Хорошо,— сказал доктор.

— Отсутствие? — уточнил Митя.

— Да.

— Вот, доктор, скажу вам, как на духу. Было мне тридцать, и я мог сказать бы вслед за вами радостно — отсутствие. И в тридцать три, и в сорок... Катилась моя жизнь, можно сказать, курьерским экспрессом — ни тряско ни валко, ходко, не пылило, а и пылило, так окошко прикроешь, на полке повернешься лицом к стене и спишь без сновидений. Без сновидений, заметьте. Это вас как специалиста радует, вероятно?

— Радует,— согласился доктор.

— Так вот. В одно прекрасное утро — утро и впрямь было прекрасное, доктор, это я не для красного словца,— я вдруг дерево увидел...

— Дерево?

— Да, доктор, дерево. Оно там сто лет стоит. Перед окном моим, а я его, представьте, и не видел ни разу. Собственно, видел, конечно, но так, боковым зрением. А тут заметил. Заметил — и смутная тревога на меня накатилась. Собственно, не так уж, чтобы и очень смутная. Это поначалу. Потом я сообразил быстро. И смутности мало осталось...

— Очень интересно,— поддержал доктор.— И что же вы сообразили?

— Совсем нехитрую, доктор, вещь. Вы знаете, конечно, что люди ко всему привыкают. Так сказать — адаптация. Говорить совестно. Типичный трюизм.

— Трюизм,— согласился доктор.

— И тем не менее сообразил я, что привык. Видите ли, ко всему привык. Это у вас, кажется, называется устойчивой психикой.

— Ну, допустим,— сказал доктор.

— Вот-вот. И привычка эта, можно сказать, такая замечательная, что получаешься ты вроде железобетонный. Непробиваемый... Неуязвимый... это славно. Ведь нервные клетки, говорите, не восстанавливаются?

— Не восстанавливаются,— подтвердил доктор.

— А на кой черт они вообще, если их не тратить?

— Может, это у вас по работе? Неприятности?

— И по работе. Я видите ли, доктор, одну машинку лет двадцать назад придумал. Шарик, так сказать. И с тех пор ни бум-бум. Шарик этот даю. И ничего. Привык. Как вам это нравится?

— Н-да,— сказал доктор неопределенно.— Но это, право же, не причина для волнений. Придумайте в конце концов еще чего-нибудь...

— А зачем?

— Я не знаю,— сознался доктор.— А в семье как? С женой как живете?

— Ничего. Никак. Привык.

— Н-да,— опять сказал доктор.— И что вы предлагаете?

— Ничего,— сказал Митя.— Ничего пока. Только вот еще что я думаю. Самая устойчивая психика у покойника.

— Ну-ну? — заинтересовался доктор.

— Полная адаптация. И нервы не тратятся. Лежит, отдыхает. А я, понимаете ли, живой. И вот тут у меня полная неувязка вышла.

— Ну и слава богу, что живой,— сказал доктор убежденно.— Очень хорошо.

— И я так думаю. Хорошо. Ведь могло бы меня, допустим, совсем не быть?

— Могло,— согласился доктор.— Теоретически.

— Ну да. Или убить меня, скажем, могли. Ведь могли?

— Воевали? — поинтересовался доктор.

— Воевал.

— Могли,— опять согласился доктор.

— Но не убили.

— И слава богу,— опять сказал доктор.— Так что же вы все-таки предлагаете? — опять спросил он с интересом вовсе не поддельным.

— Я не знаю точно. Не додумал. Мне додумать надо. Но вот, к примеру. Вам не хотелось бы сейчас махнуть в Месопотамию? Прямо сейчас? Махнем, а?

— В Месопотамию? — доктор помолчал, соображая.— А вы бы махнули? — спросил он, наконец.

— Не убежден. Что именно в Месопотамию.

— Естественно,— поддержал доктор.— Нельзя же всем разом махнуть в Месопотамию. И потом там тоже сначала будет очень жарко, а потом — опять двадцать пять — привыкнете.

— Н-да...— сказал теперь Митя и задумался.

— Вот что,— сказал доктор.— Вас ко мне зря тащили. Я сам, понимаете ли, про это думаю иногда. Не так, правда, направленно, но думаю. Почему бы в таком случае не меня к вам на прием вести?

— Действительно,— согласился Митя.— Почему бы?

— А капелек я вам все-таки пропишу. По крайней мере жену вашу успокоим.

— Пишите, доктор,— сказал Митя радостно.— Давайте всех успокоим.

Все стояли у окна. Ожидали. Никто не разговаривал ни о чем. Поостыли. И даже чувствовали себя довольно неловко. Действительно, чего притащились?

Дверь кабинета открылась.

— Прошу,— сказала аккуратная, как и доктор, медсестра. Лицо ее тоже было печально. Профессия брала свое.

Митя сидел у стола, заложив ногу за ногу. Доктор глядел на входящих.

— Прошу садиться! — пригласил он, и все чинно расселись по стульям.

— Больной совершенно здоров,— бухнул доктор несуразицу, и слушатели по стульям зашевелились.— Я имею в виду, что он — не больной. Здоровый. Нормальный человек с живой подвижной психикой. Причин для беспокойства не вижу...

Доктор умолк.

— Я могу идти? — спросил Митя.

— Разумеется,— сказал доктор.

— Извините,— сказал Митя всем и поднялся со стула,— Велосипед внизу? — спросил он у Онания Ильича.

— Внизу,— смиренно ответил Онаний Ильич.

— Ты, Света, не переживай, правда. Ничего страшного не происходит. Мне, понимаешь, кое-что додумать надо. Обязательно. Хорошо?

Света молчала.

— Хорошо,— сказала Катя.

— Вот и хорошо,— сказал Митя.— Леша, пойдем.

Они шли по улице. Митя вел велосипед. Леша шел рядом. День потихоньку клонился к вечеру. В городе было людно. Осень настоящая никак не приходила. Все еще сухо было, тепло. Деревья стояли зеленые.

Потом ехали по тропинке полем. Река чернела рядом. В намокших кустах опять путался туман, но не такой, как вчера, меньше,— туман стелился по траве, по воде. Молчаливо стояли стога, и месяц плыл бледным небом. Светло еще было. Митя правил, Леша сидел на багажнике, отставив загипсованную руку далеко в сторону. Митя был сосредоточен и неразговорчив. Леша вдыхал глубоко, и беззаботная улыбка блуждала по лицу. Он насвистывал.

Проехали рощу, и колесо мягко ткнулось в густую траву. Поляна была пуста.

— Ах, черт! — сказал Митя и слез с велосипеда.— Опоздали.

— Здесь? — спросил Леша и огляделся.

— Здесь,— подтвердил Митя.— Опоздали, кажется... Улетела...

— Понимаю,— сказал Леша мирно.— Хорошее место. Редко я бываю за городом. Спасибо тебе, Митя, вытащил,— и опять огляделся с удовольствием.— Значит, сюда, говоришь, прилетает?

— Сюда,— охотно подтвердил Митя.

— Понятно,— сказал Леша тускло.

— Вот колодки от ее самолета,— сказал Митя и вытащил из травы мокрые железные колодки.— Слышишь, звенят? — И Митя стукнул колодки друг о друга. Колодки громко звякнули.

— Слышу,— подтвердил Леша.— На самом деле колодки. А когда она прилетит? Во сколько?

— Я точно не знаю,— сказал Митя неопределенно.— Стемнеет — и прилетит.

— Уже темно почти,— с сомнением в голосе сказал Леша.— Поточнее бы.

— Я не знаю,— сказал Митя.— Поточнее не могу. А у тебя что, дети плачут?

— Не плачут,— сказал Леша.— Но все-таки...

— Что все-таки?..— крикнул на него Митя.

— Ничего,— успокоил его Леша.— Все хорошо.

Леша смотрел открыто. Не придраться.

На траву положили белую тряпку. Бутылку вина открыли. По стаканам разлили. Чокнулись. Выпили. Хозяйственный мужик был Леша.

— Ты ешь...— протянул Мите хлеб с колбасой.— Ешь, закусывай...— Леша выпил и ел теперь с удовольствием.

— Время-то сколько? — спросил жуя.

— Девять без десяти...— сказал Митя, взглянув на часы.— Ты меня не дергай, пожалуйста, сиди спокойно...

— Ладно,— покладисто ответил Леша.— А точно прилетит?

— Ты что, не веришь?

— Почему — верю...— сказал Леша смиренно.— Вон и колодки лежат...

— Лежат,— обиженно сказал Митя.

Помолчали.

— Споем?..— предложил Митя.

— Я уже говорил...— сказал Леша.— Не умею...

— Жалко,— опечалился Митя.

— Ты сам спой,— предложил Леша.— А я делом займусь. А то совсем ночь...

«Та-а-ам за рекою-юю, та-а-а-м за голубо-о-ою...» — тянул Митя старательно и от старания слегка фальшивил.

Леша выкладывал на траву пакеты, проволоку.

— Помочь? — спросил Митя, на мгновение прервав пение.

— Не надо,— сказал Леша.— Пой...

«Мо-о-жет, за Окою-ою, дере-е-рево рябо-о-ое...» — тянул Митя, поглядывая украдкой на небо, а Леша, не торопясь, обходил поле, ставил свои механизмы, тянул проволоку между ними, и гипсовая его рука белела то там, то тут на темном фоне леса.

Стемнело. В небе сверкал серп молодого месяца, а на поляне белели два пятнышка — Митин плащ да Лешин гипс. Туман ушел. Тихо было, и только опять далеко кукушка куковала.

— Спел? — спросил Леша мрачно.

— Спел.

— Значит, прилетит?

— Прилетит. Колодки видел?

— Видел. Еще спой.

— Хватит,— сказал Митя.— Я уже кончил.

— И я кончил,— сказал Леша еще мрачнее, а Митя не ответил.

— Слушай,— сказал Леша мягко, тактику переменил.— Ну, посидели, выпили, песню спели. Все хорошо, да?

— Хорошо,— согласился Митя без энтузиазма.

— До утра здесь, конечно, просидеть можно, но холодно...

— Тебе чего? — напрямик спросил Митя.

— Ничего,— сказал Леша устало.— Давай я для тебя фейерверк шарахну. Я шарахну для тебя, и домой поедем. Фигурный. С россыпью. А?

— Никуда я не поеду.

— Будешь ждать?

— Буду,— ответил Митя твердо.— Колодки видел?

— Видел,— сказал Леша стальным голосом.— Я уже все видел, Митя. И всему есть предел. Ты играй, но не заигрывайся. Я тут один зритель. Остальное — неживая природа...

— А ты, Леша, пошляк. Такое встречается. Редко, но бывает.

— Все? — спросил Леша.

— Все,— сказал Митя.

— Ладушки,— сказал Леша, решительно повернулся и пошел в центр поля.

— Ты куда? — Митя вскочил.

— Не напрасно мы старались! Ох, старались! — шептал Леша сам себе горестно, на Митю не оборачиваясь.— Не напрасно вы смеялись! Ах, смеялись.

— Леша! — опять крикнул Митя, но Леша, так и не обернувшись, ловко дернул провод, зацепил что-то ногой... Раздался взрыв, и Леша исчез в дыму.

А над поляной в темное небо взлетали огненные шары,— возгорались на лету и расплывались — красные, голубые, лиловые, оранжевые — причудливыми цветами. Гремели петарды. Грандиозный фейерверк рассыпался искрами. Все в нем было безукоризненно. Ритм, цвет, внезапность номеров. Все волшебно.

Когда дым на поляне рассеялся, Митя увидел Лешу. Он стоял там же и черного лица не вытирал.

— Прилетит, значит? — опять спросил он.

— Прилетит,— ответил Митя.

— Ждать будешь?

— Буду.

— Ладно,— сказал Леша.— Я тогда пошел.— Повернулся и пошел. Митя глядел вслед.

— Леша! — крикнул он.— Велосипед возьми. Я думаю, одной рукой управишься.

— А я думаю — погорячился доктор! — крикнул ему Леша.— Зря тебя отпустил!..

Он, не оборачиваясь, шел через деревья — прямой, независимый. Рука крылом белела.

Митя остался на поляне один... Дым рассеивался долго еще.

Ночь текла неторопливо. Митя блуждал перелеском, собирал сучья. Поджег костер. Костер горел ярко, стрелял. Митя сидел рядом. Ждал.

Так ждал он час, и еще час, и еще. Рассвет занимался. Костер потух давно, и слабый дымок поднимался в блеклое небо. Ветер нес облака.

...Отсюда — с бесшумного ее лета — рассвет ощущался тоже. Быть может, острее даже, чем там, на земле. Проплывали зеленые острова, и море тянулось долго — зеленое тоже, ах, нет,— синее, голубое, с белым,— все тихо было, и шум моторов до слуха ее не долетал. Потом пошли бесконечные поля — опять зеленые, потом золотые,— и смутные окна озер голубели средь них, и реки — синими венами, нет, деревами, расщепляясь в вершинах,— растекались по летней земле.

Она снизилась — тогда различимы стали одинокие домики вдоль бесконечных дорог и листва нечастых деревьев, и некошеные луга в бедных цветах — Россия. Некоторые из цветов узнавала она отсюда, сверху, с лета: горяще-синие — васильки, белые, с едва различимыми желтыми отметинами,— ромашки, это помнила.

Река, и лес, и поляна плыли навстречу, приближаясь, и Наташа увидела его отсюда сразу — сидит, головы не поднимая, плащ его белый, знакомый, велосипед в траве — спицы поблескивают — сверху на очки похож, и пятно от костра — темное, и поляна вся в бурых каких-то пятнах, будто в подпалинах...

...Она спланировала неслышно, привычно, отчетливо услыхала толчок колес о землю, о траву. Ее шелест — в стороны, от винта — скорость погасила. Он бежал навстречу, руками махал,— вот смешной, господи, чего орет впустую. Фонарь закрыт... Фонарь звякнул, руками опереться на плоскость, скользнуть неслышно,— вот земля твердая, трава, он рядом, все обошлось опять...

— Ты костер жег?

— Жег.

— Я сверху увидела. Ночью жег?

— Ночью.

— Ждал, что ли.

— Да.

На земле ее качало слегка. Так всегда было. Этому она не удивилась. Митя же ее удивил слегка. То ли не спал он, то ли неизвестно что — темно, странно.

— Ты говорила — спать будешь. Целый день...

— Мало чего я говорю...— ответила она беззлобно.— А ты и уши развесил... Слушай, что ты мне голову морочишь?.. Тебе лет сколько?..

— Мне?.. — не сразу сообразил Митя.— Ах, да... Смешно... Семнадцать...

— Врешь,— сказала она безнадежно и махнула рукой.— Ох, сколько же ты врешь... Я у Знахарчука спрашивала...

— Ну и что? — спросил Митя.

— Ничего. Если шестнадцать есть, говорит, то это ничего уже. А может, и это врешь... Врешь?

— Нет.

— Попробуем поверить,— сказала она и засмеялась.— Посидим?

— Ага,— сказал Митя, снял плащ и постелил, оставшись в пиджаке. Сели.

— У тебя время есть?..— спросил Митя.

— Нет,— ответила Наташа.— У меня вообще времени мало... Ты чего сопишь? — спросила, а он и вправду сопел,— но ответа его не услышала, он приблизился к ней, неожиданно и молча повалил на плащ, на траву,— задыхался. Ты что, дурной? — вскрикнула и смеялась, отталкивала его, но оттолкнуть не удалось, и смеха не было уже. Митя крепко держал.— Ты спятил,— кричала и царапалась, и драться пыталась, но Митя был ловок — она и сообразить не успела, как лежала на траве, связанная по рукам и ногам, спеленутая, не лежала — билась, по траве каталась, кричала: — Вот, балбес, дурила, пацан...

Но Митя не вслушивался.

— Вот так,— говорил,— вот так,— назад не оглядывался, шел к самолету, на крыло впрыгнул, в кабину, фонарь не закрыл, щелкнул тумблером...

Поначалу все получилось само по себе. Ожила приборная доска — стрелки задрожали, лампы зажглись, ручка управления плотно легла в ладонь, слегка вздрагивая, в ожидании будто.

— Вот так,— опять сказал Митя. Деревья в конце поляны стремительно понеслись на него,— ручку на себя, плавно — теперь только небо впереди...

...Он сделал круг над поляной и видел траву и деревья — такие родные, привычные, и она, связанная, спеленутая, каталась по поляне — изгибаясь, крутясь, и ветер от его винта гнал траву, и вершины деревьев качал. Он отвернулся, и самолет ушел вверх, в сторону — неслись поля, и реки, и дороги — Россия,— и озера синели тускло,— рядом совсем. Он увидел ясно: облачко возникло и разорвалось, но звука разрыва не услышал, облачко, такое же белое, пушистое, справа возникло, машину качнуло, Митя вцепился в ручку, отчаянно тянул на себя, взмок, лоб блестел, и синяя жилка на лбу вздулась — вот-вот лопнет,— машина падала. Он глянул вниз, полоска суши перед морем была малой, изрезана окопами и изрыта воронками, и ребят было только несколько, все в тельняшках, а один махал ему руками, потом тельняшку сорвал и тельняшкой махал,— дальше Митя не видел: горячий пот заливал глаза,— не видел, почувствовал: машина пошла вверх, резко, свечой,— тогда в ветровом стекле, переднем, он заметил несколько дырок,— плексиглас расщеплялся, дробился, потом что-то алое растеклось перед глазами. «Вот,— сообразил Митя,— оттого что жарко и с непривычки»,— боли он не ощутил — только жар адский, раскаляющий все тело,— и огня не заметил сразу, чувствовал, но не видел, хотя горел уже весь: и машина, и крылья, пиджак его крапчатый — факелом, не красным, не оранжевым — слепяще белым, кожа лопалась и горела,— слипшиеся волосы пылали. Потом ничего не было — только оплывшая белизна...

...Из белизны этой мертвой очень медленно, будто в тихом сне, выплыли: река, и дальний лес, и кусты, в реке замокшие. Баржа плыла неторопливо. День был сереньким — облака негустые, неплотные шли чередой, лениво. Митя сидел на большом руле баржи боком, свесив над водой ноги. Катя — рядом. Туфли сняла. Рябь по воде. Ветер. То ли дождь собирается. То ли только что прошел. День стоял смутный — то синий, то серый. Обыкновенный день.

— Вот так, Катя...— сказал Митя, перед собой глядя.— Вот так...

— Я понимаю,— сказала Катя негромко и головы не повернула.

— Хорошо,— сказал Митя.

Катя ногой качала. Вода плескалась у руля негромко — журчала.

— Я все думал и вспомнить не мог...— сказал Митя, голову к дочери повернув,— на кого она похожа... Сейчас вспомнил... На тебя...

— Хорошо,— сказала Катя.

Баржа — к чему непонятно — вдруг свистнула трижды, и опять стало тихо.

— Вода, Катя...— сказал Митя.

— Вода,— подтвердила Катя.

— И трава...— кивнул на зеленые берега.

— И трава,— повторила Катя.

— Вон, смотри, собака бежит...

— И собака.

— Все с нами?

— Все при нас.

— Может, список составим? — предложил Митя.

— Давай.

— Значит так: вода, трава, собака...

— Облако...— подсказывала Катя.

— Облако.

— Баржа...

— Баржа. Ты...— сказал Митя.

— И ты,— сказала Катя.

— Хорошо,— сказал Митя.

— Там рыба есть...— вспомнила Катя и махнула на реку головой. Волосы ее спутались, переплетались, и она отодвинула их с глаз рукой.

— Где?

— В реке.

— Есть. И рыб возьмем. Пиши.

— Нечем,— сказала Катя.— Я так запомню...

— А «Синдром» возьмем? — с сомнением спросил Митя.

— Возьмем,— сказала Катя.— Он ничего. Занятный.

— Занятный,— сказал Митя.

— И бабку...— сказала Катя.

— И бабку,— подтвердил Митя.

— И мать...

— И мать.

— Лампадова тоже придется...— огорчилась Катя.

— Что делать. И Лампадова...

— И Матильду? — поразилась Катя.

— И Матильду, будь она проклята...

А баржа плыла среди белого дня, и они на руле сидели, свесив ноги. Вокруг все было так, как они говорили. Собака бежала, шли облака, и, невидимая, ходила в реке рыба.

— Мы живы,— сказал Митя.

— Живы.

— Светло и весело...

— Светло и весело.

— Как в первый день творенья?

— Да. Как в первый день.

Пятнистая корова стояла в воде, лениво жуя, на них глядела, морду за баржей поворачивая. Долго...

...Потом причал возник. Тоже медленно появился. Доски поблескивали, высокие сваи в иле и будка зеленая. На причале стояли: его жена Светлана — блузка белая, жакет черный — костюм, серьезности случая соответствующий, ее мать — общая бабка — прикатилась в креслах на колесиках, и Серафим Лампадов — гордый старик, конечно же, был рядом — это ясно — до гробовой доски, а дальше друг его задушевный Леша — рука крылом, отдельно, на отшибе,— и грозная сука Матильда, будь она трижды проклята, слонялась тут же, лаяла при его приближении, будто радуясь, лаяла и скулила,— придуривалась, наверное, как всегда, черт ее знает.

Мягко ткнулась в причал баржа, Митя на мостки сошел первым, Кате руку протянул.

— Вот так,— опять почему-то сказал он и переступил с ноги на ногу.

— Здравствуй,— сказала Светлана.

— Здравствуй,— приветливо ответил и тут же вспомнил: — А велосипед?

— Ах! — сказала Катя, и матрос, он же капитан, протянул ей велосипед — он на мокром песке валялся, на единственном и постоянном грузе этой баржи.

— А ты осунулся, Димитрий...— заметила бабка, и голос ее дрогнул.

— Это ничего,— сказал Митя.

— Это ничего,— подтвердил Леша.

— Пойдем помаленьку? — предложил Лампадов. Он был неизменно элегантен — трость с набалдашником, мантель габардиновый, «бабочка» — на синем маленький горошек, шляпа в руке.

Развернули кресло. Митя заботливо катил его по песку, в паре с Лампадовым. Катя велосипед вела — проржавевшие втулки скрипели,— Леша шел с ней рядом, говорил ей что-то весело, Катя откидывалась, хохотала, отвечала, длинными руками в воздухе мельтеша. Проселок был пуст, и Матильда прокладывала путь их неторопливому шествию, шкодливо снуя от обочины к обочине. Капнул было дождик, но не пошел, раздумал почему-то. Где-то птицы пели — последние.

Они уходили по дороге — и баржа, и река, и поле оставались за спинами, позади, в прошлом уже,— они шли по дороге и разговаривали друг с другом приветливо.— Дождь все раздумывал, идти ему или нет. Мите же вдруг опять почудилась та песня, слабая совсем, опять голос этот некрепкий — он вспомнил и слова. Вы помните, наверное. В песне было так:

Там, за рекою,
там, за голубою,
может, за Окою —
дерево рябое...

И потом — другие слова. А заканчивалась опять:

Дерево рябое
На том берегу.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Зина-Зинуля», 9 ч.
Автор сценария А. Гельман. Режиссер П. Чухрай. Оператор Н. Немоляев. Художник С. Агоян. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Курганский. Роли исполняют: Е. Глушенко, В. Павлов, В. Гостюхин, А. Збруев, Т. Агафонова, Е. Майорова, С. Тормахова, Е. Шутов и другие.

«Зонтик для новобрачных», 9 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер Р. Нахапетов. Оператор В. Шевцик. Художник Ю. Кладиенко. Композитор И. Шварц. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: А. Баталов, Н. Ожелите, В. Глаголева, Н. Михайловский, В. Езепов, И. Нефедов, А. Мещерякова, Г. Петрова, Г. Демина, В. Носик и другие.

«Лермонтов», 10 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Бурляев. Оператор О. Мартынов. Художник В. Юшин. Композитор Б. Петров. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: Н. Бурляев, Ваня Бурляев, Вова Файбышев, Г. Беляева, Н. Бондарчук, Б. Плотников, И. Макарова, Ю. Мороз, С. Смирнов, Д. Золотухин, А. Подошьян, М. Лиепа, У. Лиелдидж, А. Масюлис, А. Мацукевич, И. Кахиани, К. Кобулия, М. Чичинадзе, К. Бутаев, И. Лиепа, В. Улик, Ю. Стренга, П. Русланов, С. Цихоцкий, Т. Пилецкая, Г. Плаксин и другие.

«Чичерин», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария А. Зархи, В. Логинов. Режиссер А. Зархи. Оператор А. Мукасей. Художник Г. Виницкий. Композитор И. Габели. В фильме использована музыка Моцарта. Звукооператор Ю. Рабинович.
Роли исполняют: Л. Филатов, Л. Броневой, О. Голубицкий, Р. Симонов, А. Граве, В. Золотухин, Э. Романов, А. Ромашин, Вера Венцель, А. Масюлис, В. Самойлов, А. Алексеев, Р. Быков, А. Лория, А. Гейкин, Ю. Катин-Ярцев, Ал. Миронов и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Вера», 9 ч.
Автор сценария С. Розен. Режиссер И. Мусатов. Оператор С. Филиппов. Художник В. Иванов. Композитор Т. Берекашвили. Звукооператор А. Разоренов. Роли исполняют: М. Русакова, С. Мартынов, И. Кваша, Н. Волков, Т. Семина, Я. Пузыревский, В. Богачев, Н. Казначеева, И. Кашинцев, В. Точилин и другие.

«Конец операции «Резидент», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария О. Шмелев, В. Востоков. Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: Г. Жженов, П. Вельяминов, Н. Прокопович, Е. Герасимов, Л. Броневой, И. Азер, Е. Киндинов, А. Граве, И. Розанова, Ю. Жженова, Б. Химичев, Л. Ярмольник, Х. Мандри, Н. Засухин, А. Харитонов, Т. Окуневская, Н. Бриллинг, Н. Меньшикова, Р. Рязанова, В. Андреев, Л. Зельчус, Б. Иванов, Ал. Миронов, В. Дворжецкий, В. Незнанов, Б. Клюев и другие.

«Постарайся остаться живым», 7 ч.
Автор сценария А. Беляев. Режиссер Г. Иванов. Операторы А. Рыбин, М. Роговой. Художник А. Кочуров. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Б. Корешков.
Роли исполняют: Е. Меньшов, И. Бальсите, П. Глебов, Ю. Горобец, А. Скорякин, В. Жиганов, С. Волкош, Ю. Михеенков, И. Тарадайкин, А. Оганян, А. Сабонайтис, Ю. Маляров, В. Владиславлев, В. Аникин, Д. Гурко-Антонов, С. Петронайтис, А. Паулавичюс, Р. Будкявичюс, Р. Урвинис, А. Лиелайс и другие.

«Танцы на крыше», 7 ч.
Автор сценария А. Красильщиков. Режиссер В. Волков. Оператор А. Мачильский. Художник О. Крамаренко. Композитор В. Давыденко. Звукооператор О. Вагина.
Роли исполняют: Гриша Катаев, А. Фатюшин, В. Шендрикова, И. Ясулович, И. Клименков, Саша Колкунова, Лена Ревзина, Ю. Чернов, Витя Иванов, Дима Кузьмин, Ира Артамонова, Таня Курносова, О. Мартынов, С. Борисов и другие.

Свердловская киностудия

«В стреляющей глуши», 9 ч.
Автор сценария А. Проценко. Режиссер В. Хотиненко. Оператор В. Макеранец. Художник М. Розенштейн. Композитор Б. Петров. Звукооператор С. Сашнин.
Роли исполняют: С. Колтаков, В. Смирнов, Н. Акимова, И. Агафонов, С. Паршин, С. Гармаш, А. Маслов, С. Власов, А. Дударенко, Н. Корноухов, В. Лысенков, А. Серенко, Н. Алексеев, В. Пискунов и другие.

«Горький можжевельник», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Б. Халзанов. Оператор И. Лукшин. Художники В. Кукенков, В. Расторгуев. Композитор А. Мажуков. Звукооператор Б. Ефимов.
Роли исполняют: П. Абашеев, М. Жапхандаев, Б. Дашиев, С. Барлуков, М. Степанова, Б. Дамбаев, С. Будажапов, Б.-Х. Рабданова, Ц.-Д. Дондокова и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Обвиняется свадьба», 8 ч.
Автор сценария К. Ершов, при участии Р. Фаталиева. Режиссер А. Итыгилов. Оператор А. Яновский. Художник Э. Шейкин. Композитор В. Быстряков. Звукооператор Р. Бисноватая.
Роли исполняют: Т. Чижас, Е. Шилкина, А. Серебряков, Б. Галкин, А. Адабашьян, О. Матешко, Л. Борисов, Т. Денисенко, Н. Смирнова, С. Никоненко, Н. Гринько, В. Павлов, Р. Лавров, В. Ямненко, Н. Антонова, А. Болтовский, В. Букин, А. Вертоградов, Г. Гладий, Я. Гаврилюк, Н. Гудзь и другие.

Киностудия «Таллинфильм»

«Обездоленные», 9 ч.
Автор сценария М. Траат. Режиссер П. Симм. Оператор А. Руус. Художник Р. Кольман. В фильме использована музыка Франца Шуберта. Звукооператор Я. Эллинг.
Роли исполняют: Ю. Пыльд, М. Авдюшко, К. Кийск, А. Кукумяги, Х. Контрерас, У. Раннавески, К. Хансберг, М. Терасмээс, Т. Аав, Т. Карк, Э. Хермакюла, У. Кибуспуу и другие.

Зарубежные фильмы

«Крик о помощи» (по роману Бояна Биолчева «Круг Сатурна»), 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Боян Биолчев. Режиссер Николай Рударов. Оператор Яцек Тодоров. Художник Мария Дееничина. Композитор Митко Штерев.
Роли исполняют: Ивайло Герасков, Елжана Попова, Павел Поппандов, Веселин Недялков, Виолета Бахчеванова, Домна Ганева и другие.

«Я жду тебя давно», 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Лиляна Михайлова. Режиссер Анна Петкова. Оператор Стефан Трифонов. Художник Цветана Янкова. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Цветана Манева, Георгий Георгиев-Гец, Асен Миланов, Петр Слабаков, Георгий Калоянчев, Елена Стефанова, Леда Тасева, Эмил Стефанов, Катя Тодорова и другие.

«Проделки близнецов» («Девочка и мальчик»), 8 ч.
Производство «Перспектива» (Польша).
Авторы сценария Ханна Ожуговска, Аннет Ольсен. Режиссер Станислав Лот. Операторы Ежи Лукашевич, Александр Липовский. Художник Ярослав Свитоняк. Композитор Вальдемар Казанецкий.
Роли исполняют: Анна и Войцех Сенявские, Леонард Анджеевский, Богуш Билевский, Марьян Глинка, Мария Клейдыш, Станислав Микульский, Барбара Солтысик и другие.

«Тайна семьи Фаранга» («Чуляндра»), 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария А. Саламанян, Серджиу Николаеску. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Николае Джирарди. Художники Джета Соломон, Дойна Репанович. Композитор Адриан Энеску.
Роли исполняют: Штефан Иордаке, Георге Козорич, Ион Рициу, Анка Никола и другие.

«Карьера» (по мотивам романа Иржи Швейды «Две тысячи световых лет»), 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Швейда, Юлиус Матула. Режиссер Юлиус Матула. Оператор Франтишек Ульдрих. Художник Богумил Покорный. Композитор Дезидер Урсини.
Роли исполняют: Мартин Стропницкий, Катержина Лойдова, Марек Вашут, Мартина Гаспаровичова, Яна Штепанкова, Йозеф Лангмилер, Иржи Томек, Хельга Матулова, Ладислав Мрквичка, Ярослава Тиха и другие.

«Немой» (по роману Джой Коули), 9 ч.
Производство «Гибсон филм продакшнс» (Новая Зеландия).
Автор сценария Йэн Мьюн. Режиссер Ивонн Макэй. Оператор Йэн Пол. Художник Тони Рэббит. Композитор Дженни Маклеод.
Роли исполняют: Тэло Маласи, Пэт Эвисон, Энзак Уоллес, Джордж Хенари, Ронго Тупатеа Каху, Рег Рука и другие.

«Под огнем», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Лайонс Гейт филмс» (США).
Авторы сценария Рон Шелтон, Клейтон Фроман. Режиссер Роджер Споттисвуд. Оператор Джон Элкот. Художники Аугустин Итуарте, Тоби Рейфелсон. Композитор Джерри Голдсмит.
Роли исполняют: Ник Нолте, Джин Хэкман, Джоанна Кэссиди, Жан-Луи Трентиньян, Альма Мартинес, Ричард Мазур, Эд Харрис, Гамильтон Кэмп, Рене Энрикес, Дженни Гаго и другие.

«Эдит и Марсель», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Фильм 13», «Парафранс фильм» (Франция).
Автор сценария и режиссер Клод Лелюш. Оператор Жан Боффети. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Франсис Лей.
Роли исполняют: Эвелин Буи, Жак Вильре, Франсис Юстер, Жан-Клод Бриали, Марсель Сердан-младший, Жан Буиз, Шарль Жерар, Шарлотта де Тюркгейм, Микки Себастьян, Морис Гаррель, Жинетт Гарсен, Филипп Корсан, Жани Гастальди, Беата Тышкевич, Шарль Азнавур и другие.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ОШУРКОВА Михаила Федоровича, кинорежиссера, кинооператора, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием

БАРАБАНОВУ Марию Павловну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ВАРШАВСКОГО Якова Львовича, кинокритика, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР
ЛОБОВУ Тамару Григорьевну, кинооператора, лауреата Государственной премии СССР
НОВОГРУДСКОГО Александра Евсеевича, кинокритика, кинодраматурга, заслуженного работника культуры РСФСР
РАХИМОВА Наби, киноактера, народного артиста СССР

С 70-летием

КУЗНЕЦОВА Исая Константиновича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
МАКСИМОВУ Антонину Михайловну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ПУМПЯНСКУЮ Семирамиду Николаевну, кинорежиссера

С 60-летием

НОРЕЙКУ Лаймонаса Ляоновича, киноактера, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР

С 50-летием

ВИНГРАНОВСКОГО Николая Степановича, кинорежиссера, киноактера
ЛОТЯНУ Эмиля Владимировича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



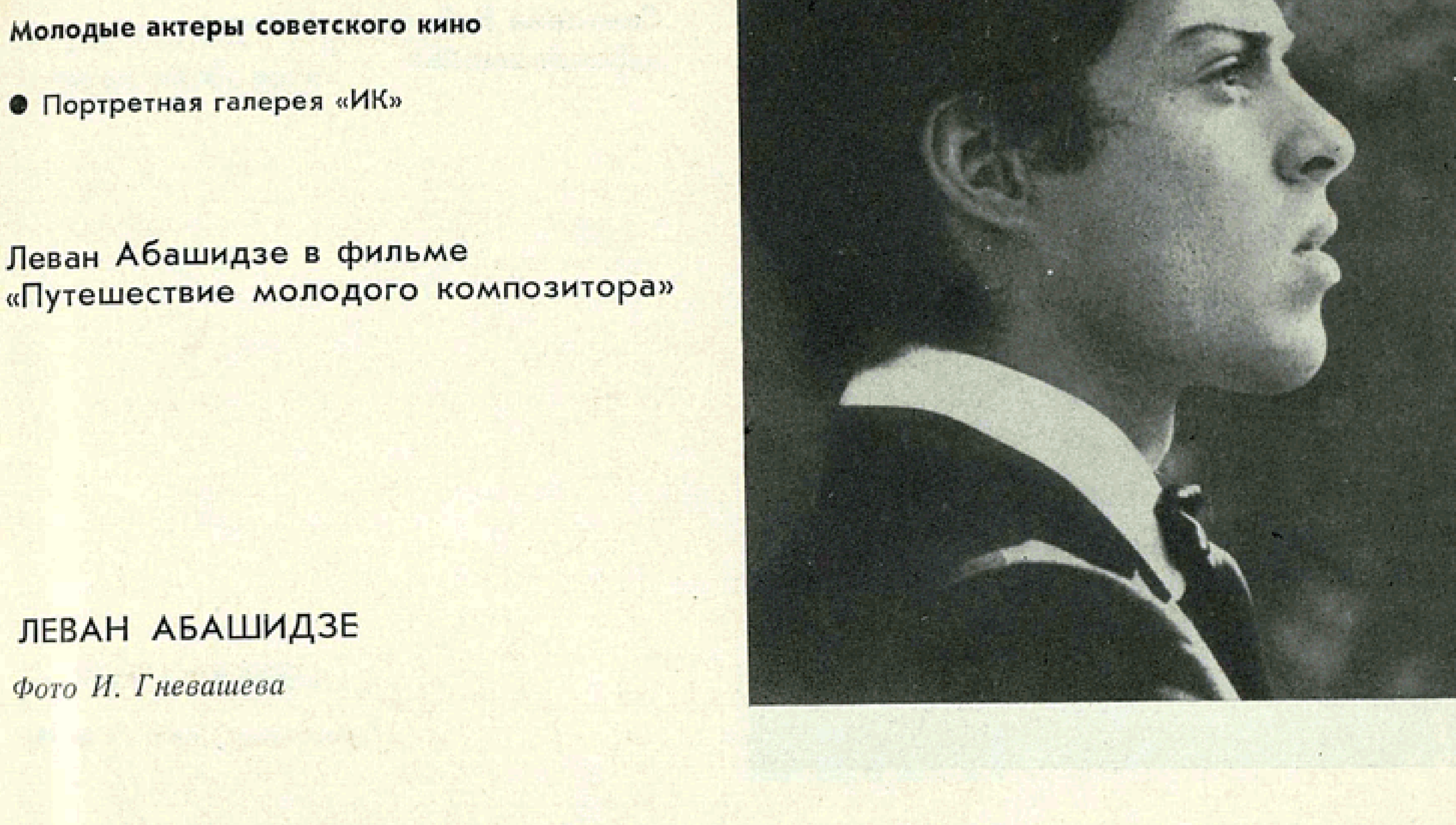
ИСКУССТВО

Цена 1 руб.30 коп.Индекс 70402

КИНО

Молодые актеры советского кино

● Портретная галерея «ИК»



Леван Абашидзе в фильме «Путешествие молодого композитора»



ЛЕВАН АБАШИДЗЕ

Фото И. Гневашева



Светлана Рябова в фильме
«Дикий хмель»

СВЕТЛАНА РЯБОВА

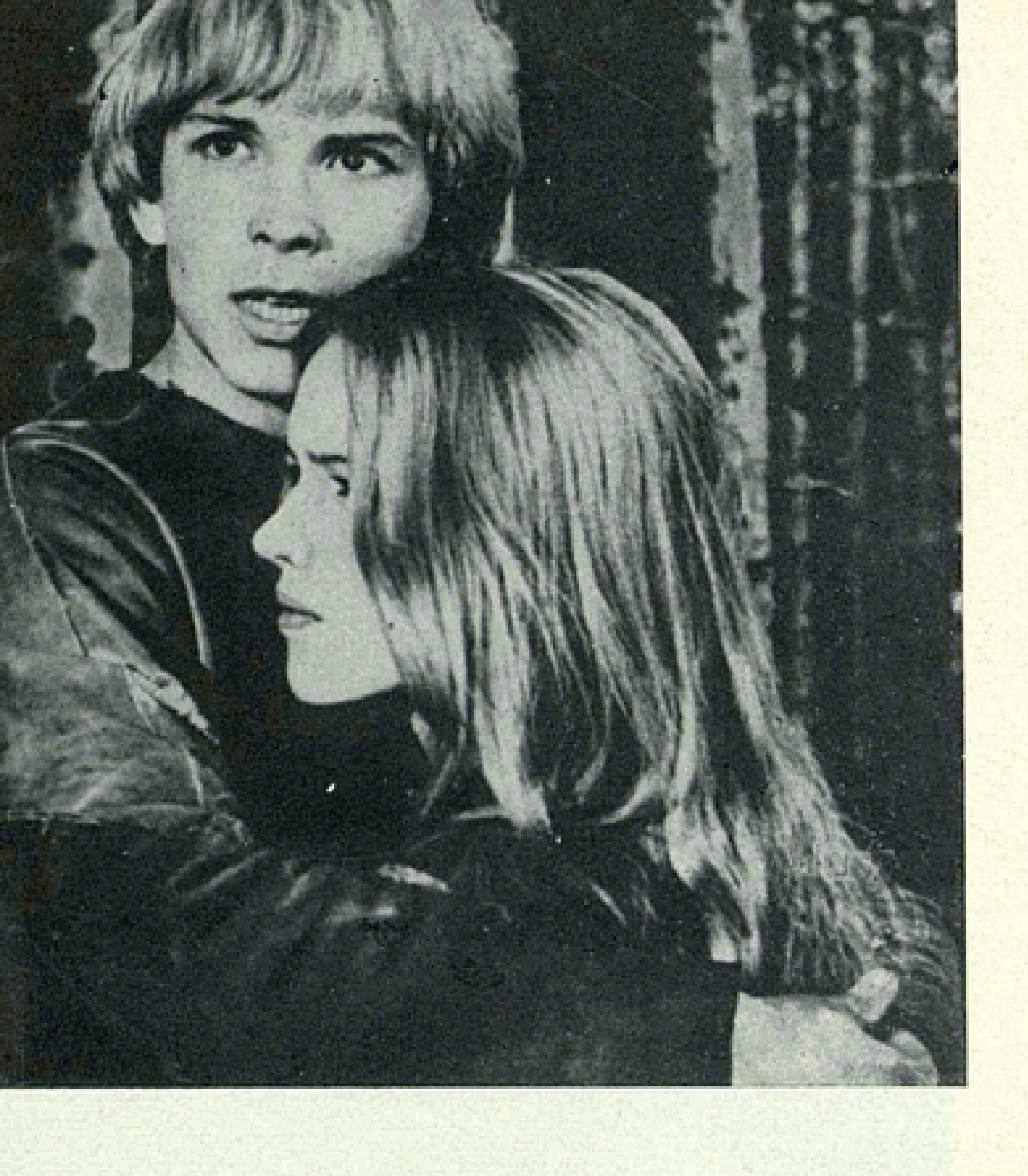
Фото В. Ярославцева

Елена Борзова в фильме
«Люди на болоте»



ЕЛЕНА БОРЗОВА

Фото Г. Тер-Ованесова



Александр Тимошкин в фильме «И на камнях растут деревья»

АЛЕКСАНДР ТИМОШКИН

Фото В. Ярославцева